

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГАОУ ВПО «Российский государственный
профессионально-педагогический университет»
Учреждение Российской академии образования
«Уральское отделение»

Н. А. Фатеева, А. Н. Канев

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ

Учебное пособие

Допущено Учебно-методическим объединением по профессионально-педагогическому образованию в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 051000.62 Профессиональное обучение (декоративно-прикладное искусство и дизайн)

Екатеринбург
РГППУ
2011

УДК 7.03(075.8)

ББК Ц123я73–1

Ф 27

Фатеева Н. А.

Ф 27 Декоративно-прикладное искусство Западной Европы и России: учебное пособие / Н. А. Фатеева, А. Н. Канев. Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2011. 154 с.
ISBN 978-5-8050-0440-8

На основе данных истории становления различных видов декоративно-прикладного искусства Западной Европы и России формируется представление об особенностях художественных стилей и направлениях, о своеобразии ремесленных школ и способах художественной обработки материалов.

Содержание пособия соответствует основным требованиям программ по дисциплинам «История декоративно-прикладного искусства и народных промыслов», «История искусств». Адресовано студентам, обучающимся по профилю «Художественное образование».

УДК 7.03(075.8)

ББК Ц123я73–1

Рецензенты: засл. худож. России, проф. О. Л. Орешко (ГОУ ВПО «Уральская государственная архитектурно-художественная академия»); д-р филос. наук, проф. А. Б. Костерина (ФГАОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»)

ISBN 978-5-8050-0440-8

© ГОУ ВПО «Российский
государственный профессионально-
педагогический университет», 2011

© Н. А. Фатеева, А. Н. Канев, 2011

Предисловие

Декоративно-прикладное искусство является одним из направлений декоративного искусства и включает создание художественных изделий, имеющих практическое назначение в общественном и частном быту, и художественную обработку утилитарных предметов (утварь, мебель, ткани, орудия труда, средства передвижения, одежда, украшения, игрушки и т. д.). Возникнув в глубокой древности, декоративно-прикладное искусство стало важнейшей областью народного творчества, его история связана с художественными промыслами и ремеслами, художественной промышленностью, с деятельностью профессиональных художников и народных мастеров. В процессе работы с природными и искусственно созданными материалами в декоративно-прикладном искусстве используются литье,ковка, чеканка, гравирование, резьба, роспись, инкрустация, набойка и т. д. Декоративно-прикладное искусство своими корнями уходит в историю становления человеческой деятельности и традиционно рассматривается как акт творческой реализации, а его результаты отвечают следующим критериям: обладают эстетическим качеством; рассчитаны на художественный эффект; служат для оформления быта и интерьера. Произведениями являются художественные изделия из металла, керамики, стекла, фарфора, дерева, текстиля и т. д. Им свойственны исключительная содержательность образов, внимание к эстетике материала, к рациональному построению формы, подчеркнутой декором.

Учебное пособие предназначено для ознакомления студентов с основными тенденциями возникновения и развития декоративно-прикладного искусства и народных промыслов начиная с Древнего мира и заканчивая XX в. В издании обобщено и систематизировано большое художественное наследие, возникшее в результате труда многих поколений мастеров и художников-прикладников.

Данное пособие состоит из двух глав. В первой главе дан краткий обзор художественных ремесел античного периода, а также западноевропейского декоративно-прикладного искусства в целом. Во второй главе рассматриваются особенности различных форм декоративно-прикладного искусства России от язычества до второй половины XX в. и прослеживается развитие различных видов художественных промыслов и ремесел. Заключительный параграф второй главы посвящен декоративно-прикладному ис-

кусству Советской России и включает обзор особенностей развития не только художественных промыслов, но и художественной промышленности. Пособие предполагает знание истории художественной культуры в целом; истории различных материалов и способов их обработки; происхождения и развития художественных стилей и направлений, а также своеобразия различных ремесленных школ. Содержание параграфов первой и второй глав пособия изложено согласно классификации отраслей декоративно-прикладного искусства (по материалу), утвержденной в научной литературе со второй половины XIX в. (металл, керамика, стекло и фарфор, дерево, текстиль, кость и т. д.). Также в параграфах содержится краткая характеристика основного элемента декора — орнамента, традиционного носителя знаковых смыслов, выполняющих функцию оберега или стилистических характеристик конкретной эпохи.

В конце каждой главы представлены список литературы, ориентирующий на углубленное изучение данной темы, глоссарий, содержащий краткие определения профессиональных терминов и названий и проверочные тесты. В приложении приведены ключи к тестам первой и второй глав.

Глава 1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

1.1. Декоративно-прикладное искусство античного периода

История декоративно-прикладного искусства насчитывает не одну тысячу лет. Начало этого вида человеческого творчества уходит в глубокую древность. «Все, что когда-то было сделано человеком и для человека, уже можно назвать предметами, изделиями прикладного искусства, ибо сущность этого вида творчества вытекает из самого названия “прикладное”, т. е. “прикладывать”. Прикладывать к человеку, к его нуждам и потребностям»¹.

«Antiquus» в переводе с латинского означает «древний». Этот этап развития человечества включает яркие культуры Древней Греции и Древнего Рима. Данные культуры за достаточно короткий промежуток времени совершили качественный скачок не только в науках, теории государственности, но и в искусствах.

Орнамент. Древнегреческое орнаментальное искусство известно в двух основных дошедших до нас формах: вазописи и архитектурном декоре. Так называемый протогеометрический стиль отразил период первоначального становления художественного образа мира в греческой вазописи. Это декор в виде элементарных универсальных мотивов, волнообразных, концентрических кругов.

Дальнейшее развитие греческой орнаментики с членением росписи на несколько ярусов способствовало формированию геометрического стиля. Именно в нем идея непрерывного, бесконечного движения стала основополагающей и нашла свое воплощение в мотиве линейного меандра. Формирование ориентального стиля в древнегреческой вазописи (середина VIII–VII вв. до н. э.) обусловлено возникновением греческих колоний, в том числе и в Малой Азии.

Позднее в вазопись стали проникать восточные мотивы. Орнамент обогатился крупными фигурами восточной, а затем и греческой мифологии с мощной, объемной лепкой. В архаический период орнамент переживает

¹ Молотова В. Н. Декоративно-прикладное искусство. М.: Форум, 2007. С. 9.

высокий подъем, когда происходит освоение восточного влияния и выработка собственного почерка. Линейный орнамент, который для греческого декора становится преобладающим, уже в архаику приобретает новое качество, получившее дальнейшее совершенное развитие в классике. Вместо меандра ведущую роль играет пальметта. Орнамент Древней Греции смог в наиболее полном и законченном виде художественно выразить главную идею греческой культуры – идею гармонии. Вместо монотонного бесконечного движения, отражаемого мотивом линейного меандра в гомеровскую эпоху, в период высокой классики возникает художественно облагороженная, гениальная по простоте и выразительности идея гармоничного, поступательного движения. Греческая орнаментика стала завершением длительного предшествующего этапа эволюции орнамента от непосредственно-конкретной формы, отражающей мироустройство, до обобщенно-поэтической формулы, окончательно преобразовавшей буквально наглядный образ в образ художественно совершенный. В греческом орнаменте главным сокровищем является именно выработанная здесь гармония ритма и мотива, т. е. органичное единство его формы и содержания.

Металл. Археологические находки свидетельствуют, что обработка металлов ковкой зародилась в медном веке, т. е. за 3–4 тыс. до н. э. Однако художественнаяковка металлов в современном смысле этого понятия появляется лишь с развитием техники – во времена античности. Как известно, покровителем кузнечного ремесла в Древней Греции считался бог огня Гефест, который и сам был великолепным кузнецом. В дошедших до нас изображениях бога уже присутствуют все кузнечские атрибуты – молот, клещи, наковальня, что подтверждает тот факт, что во времена античности художественнаяковка металлов уже достигла уровня настоящего искусства. О том же говорят и украшения из металла, относящиеся к тому времени. Если в начале своего возникновения ковка как ремесло носила исключительно прикладной характер и главной задачей каждого мастера было придание металлическому оружию или приспособлению дополнительной прочности и функциональности, то со временем этот процесс перерастает в магическое действие создания эстетически совершенного изделия. Художественная ковка – признак эксклюзивности, ни одна из известных технологий обработки металла не позволяют достичь таких уникальных результатов.

В античном мире сформировался интерес к изделиям из золота: мастера создавали ювелирные изделия и драгоценную посуду, декор вооруже-

ний и культовых предметов, чеканили монеты крупного номинала. Золотые украшения любили в Греции и женщины, и мужчины. Представители сильного пола предпочитали массивные золотые перстни-печатки, а в особо торжественных случаях надевали золотые венки; парадную одежду расшивали золотыми бляшками. В греческих городах Малой Азии, вероятно под влиянием традиций соседних народов, мужчины чаще носили драгоценности (известны даже изображения мужчин в серьгах и браслетах).

Золото было показателем благосостояния и служило символом власти – как политической, так и религиозной. В Элладе красота, изящество, гармоничность одежды и украшений прекрасного пола возводились в ранг общественной добродетели. Пытаясь угодить заказчику, мастера создавали все новые и новые виды ювелирных изделий. Серьги, ожерелья, браслеты, перстни и подвески были важной составляющей женского убора. Наиболее эффектными и престижными считались золотые венки и богато декорированные диадемы. Первые упоминания о драгоценных металлах в Древней Греции восходят к 1400 в. до н. э. Существовало поверье, что золото обладает особой магической силой. Золотые украшения (как те, что носил покойный при жизни, так и специальные золотые маски, венки, нагубники и наглазники) помещали в погребения, стремясь воздать последние почести усопшему и отогнать от него злые силы. Широкую известность получил так называемый клад царя Приама, найденный знаменитым немецким археологом Г. Шлиманом в 1873 г. при раскопках Трои. В этот клад входили 24 ожерелья, шпильки для волос, шейные гривны, браслеты, серьги, височные кольца, налобная золотая лента, золотые венки, мечи и кинжалы, золотые маски и две великолепные золотые диадемы. В Древней Греции было освоено изготовление бус, которым придавали формы раковин, цветов и жуков. Бусы изготавливались путем соединения двух плоских золотых пластин, а между ними засыпали белоснежный песок. К 300 в. до н. э. греки начали создавать разноцветные ювелирные украшения, используя изумруды, гранаты, аметисты и жемчуг. В это время становятся популярны такие ювелирные изделия, как гравированные броши и медальоны. Ювелирам Древней Греции были известны многие способы обработки металлов: ковка, литье (в том числе по выплавляемым моделям), чеканка (включая выколотку изнутри), гравировка и резьба, а также техника филигрании, эмалирования. Золотые изделия древних греков отличаются сложными конструктивными замыслами, имеют яркий декор и затейливые формы.

В моде были филигранные, декорированные эмалью и зернью ожерелья: гибкие, легкие, гармонирующие со свободно падающими складками одежды. Для классического древнегреческого ювелирного искусства (V–IV вв. до н. э.) важнейшим средством достижения художественного эффекта являлся матовый блеск золота, а в эллинистическом и древнеримском искусстве возобновился интерес к звучной полихромии. В изменении стиля ювелирного искусства античного периода сыграли свою роль походы Александра Македонского, в результате которых греки близко познакомились с искусством стран Востока, оказав, в свою очередь, заметное влияние на искусство скифов и сарматов.

В Древнем Риме золото приобрело совершенно иное значение. Оно стало основой финансовой системы государства и средством накопления фантастических богатств, которые и не снились эллинам. Зато знаменитые римские полководцы и императоры не стеснялись использовать золото и могли позволить себе даже одежду из чистого золота. Драгоценные подносы, кубки, чаши нередко упоминали древние авторы. Римский император Калигула сотрапезникам раздавал хлеб и закуски на чистом золоте, а дворец императора Нерона так и назывался – «Золотой».

Керамика. Термин «керамика» происходит от греческого слова «керамос», что означает глина. Керамическими называют изделия, изготовленные из глины с различными добавками и обожженные до камнеподобного состояния. Среди всех известных материалов по совокупности физико-химических, механических и художественно-эстетических свойств керамика не имеет себе равных. С древнейших времен и вплоть до наших дней керамические изделия занимают одно из ведущих мест в декоративно-прикладном искусстве всех народов мира. Керамическое производство относится к числу наиболее древних на земле. Наличие легкодоступного материала – глины – обусловило раннее и практически повсеместное развитие керамического ремесла. Особое место в истории керамики занимает керамика античной Греции. Ее расцвету предшествовало развитие гончарного дела на острове Крит, в одном из ведущих центров эгейской культуры. До нас дошли критские сосуды разных периодов; расписной декор их очень разнообразен. Чаще всего роспись отличал живой динамичный ритм, свободная плавность рисунка. К числу наиболее известных и совершенных относятся вазы стиля камарес (так называется пещера, где они были найдены) с изящными округлыми формами, покрытые черным лаком (разновидность флюсного ангоба), по ко-

тому белой и красной красками нанесены крупные, очень своеобразные узоры из звездчатых форм, вихревых розеток, листьев и лепестков, вписанных в мягко круглящиеся овалы (около 1800 г. до н. э.). Известна и ваза так называемого морского стиля из Гурнии (середина II тыс. до н. э.), форма которой несколько расплывчатая, текучая, подчиненная росписи, изображающей большого осьминога, словно охватившего все туловище своими гибкими щупальцами; вокруг него – водоросли и кораллы. Образ морской стихии создается зеленоватыми тонами фона росписи.

В полисах Древней Греции керамика являлась одним из главных видов художественного ремесла. Своего расцвета она достигла в VI–V вв. до н. э. Изделия греческих мастеров вывозились далеко за пределы Греции и оказывали всюду большое влияние на местную продукцию. Ведущее место среди греческой керамики занимало производство различных сосудов. Знаменитые греческие вазы не были предметом роскоши; многочисленная армия гончаров выполняла их из простой глины, для росписи использовался только лак. Но при всей ограниченности применяемых материалов (греки не знали ни прозрачных глазурей, ни цветных эмалей) росписные вазы превращались в подлинные произведения искусства. В чернофигурных композициях роспись давалась черным лаком по незакрашенному фону, в красно-фигурных – темный лак, напротив, покрывал фон, оставляя изображение незакрашенным (его красноватый цвет – это естественный цвет глиняного черепка). В зависимости от назначения были разработаны разные типы сосудов. Кратер имел широкое горло, он предназначался для смешивания вина с водой; килик имел форму плоской чаши с двумя ручками, из него пили вино; стройный, небольшой, вытянутый вверх лекиф с одной ручкой предназначался для хранения масла, использовавшегося при погребальных церемониях. Наиболее прославилась своими на редкость гармоничными и благородными пропорциями стройная амфора – ваза с двумя высокими ручками, предназначавшаяся для хранения масла и вина. Каждый тип вазы отвечал ее назначению, отражал жизненную потребность. При этом формы и декор были хорошо продуманы с учетом пластических свойств самого материала, глины.

Техника формовки доходила порой до виртуозности. Неповторимо своеобразны и сами росписи. Ни в какой другой период не достигало прикладное искусство такого удивительного сочетания одухотворенной жизненности и декоративности.

Гуманистическое мировоззрение древних эллинов, основанное на глубоком интересе к земному миру, к реальному человеку, нашло свое яркое выражение в вазописи.

Художники вазописцы с большой свободой и наблюдательностью воспроизводили самые различные сцены из реальной жизни и мифологии, с уважением показывали труд ремесленников (мастерскую гончара, скульптора и др.). Человеческие фигуры занимали в композициях основное место, в живых и конкретных образах подчеркивалась красота и значительность земного человека. Эти жизненно естественные изображения были неразрывно связаны с формой вещи, подчеркивали ее красоту. Издали же они производили впечатления красивых, ритмично построенных композиций с плавно изгибающимися линиями и силуэтами. Росписи дополнялись орнаментальными мотивами, среди которых преобладали пальметта и меандр.

Широкой популярностью пользовались небольшие терракотовые фигурки, встречающиеся при раскопках почти во всех древнегреческих городах и представляющие собой интереснейшие образцы малой пластики. Главным центром их производства была Танагра. Излюбленным мотивом являлось изображение молодой гречанки, исполненное тонкой поэтичностью. Особой грациозностью отличались фигурки юных танцовщиц. Эти предметы являются подлинным шедевром декоративно-прикладного искусства, свидетельствуя о высоком мастерстве древних умельцев.

Стекло. Широкое употребление стеклянная посуда имела только в Древнем Риме. Изготовление камейного стекла и началось в эпоху Древнего Рима. Эффект достигался следующим образом: у многослойного стекла с темным нижним слоем и верхним белым снимали часть верхнего слоя. Создавалось впечатление, будто белый рельефный рисунок выступает из темного фона. В сложных вариантах использовались не два разноцветных слоя, а три и более. Говоря о развитии стекольного дела, следует отметить, что переворот в технологии стеклоделия был вызван изобретением на рубеже нашей эры метода выдувания полых стеклянных изделий. Возможность широкого применения нового метода была обеспечена крупными успехами в технике стекловарения. Стали получать прозрачное стекло, выплавлять его сразу в значительных количествах, научились изготавливать вдуванием красивые сосуды относительно большого размера и самой разнообразной формы.

Открытие способа выдувания стекла положило начало большому периоду развития стеклоделия, продолжавшемуся до конца XIX – начала XX в.

и характеризующемуся на всем своем протяжении единством технологических приемов, не претерпевших за это время принципиальных изменений.

В целом можно утверждать, что художественные профессии занимали важное место в греческом обществе: ремесло было неотделимо от художника. Само изобразительное искусство считалось одним из видов ремесла. Прославленные художники занимались мелкой пластикой: так, например, бытовая керамика расписывалась искуснейшими вазописцами. Для всего греческого искусства было характерно гармоничное сочетание жизнелюбия и меры, т. е. живой чувственной непосредственности и рациональной конструктивности. Секрет – в их слиянии, органичном взаимопроникновении, которое оставалось недоступным для многочисленных позднейших подражателей.

Античный мир не только развил традиции ремесленничества древних цивилизаций, но и породил новые виды прикладного искусства, получившие распространение во многих государствах и культурах, положив начало формирования в них эллинистических традиций¹.

1.2. Декоративно-прикладное искусство Византии

Декоративно-прикладное искусство, как и все другие виды искусства Восточно-Римской империи, иначе Византии, характеризуется монотеистической направленностью. Античность, от которой вначале (IV–VI вв.) византийские художники пытались отойти, создавая свой собственный художественный стиль, затем дала особый импульс для расцвета искусства. Интерес к ней никогда не затухал, но особенно значительным он стал при императорах Македонской династии (IX–X вв.) и при Палеологах (XIII – середина XV в.). Христианство являлось «культурным» лицом государства². В русле данной религиозной традиции возводились сооружения, расписывались интерьеры и, конечно же, создавались декоративно-прикладные художественные произведения. Сохранение античных традиций наряду с выработкой новых принципов, равноправное сосуществование древних античных тем и образцов с новыми, христианскими – основная черта ранневизантийского искусства. Особенно тщательно следовали древнеримским образцам мастера, изготавлившие сосуды из серебра. Художественный стиль этих произведений, создаваемых в течение IV–VI вв. и даже начала VII в., не случайно получил в науке название «ви-

¹ Моран А. де. Декоративно-прикладное искусство. М.: Искусство, 1982.

² Культура Византии. XIII – первая половина XV в. М.: Наука, 1991.

зантийский антик». Переход от эллинистической языческой традиции к христианской сказался в использовании символов, орнаментальных мотивов, цветовой гаммы и семантики этих цветов Древних Греции и Рима. В Византии золотой цвет означал божество, зеленый – природу и все сущее, красный – царское величие, синий – дух. Таким образом, языческая полихромия нашла применение себе и в монотеистической культуре. Византийское декоративно-прикладное искусство разнообразно и широко представлено. Это ткачество, книжная миниатюра, мебель, различные художественные изделия для религиозных обрядов, женские и мужские украшения, оружие, посуда и мн. др. Особенностью этого разнообразия является единство изобразительного решения: все эти жанры прикладного искусства создавались в едином духовном пространстве. Новая религия (христианство) выступала как основная идеология, возможно, поэтому на начальном этапе становления Восточно-Римской империи искусство играло роль пропаганды. Отсюда и огромная любовь к украшательству, чрезмерному употреблению драгоценных материалов. Впрочем, данная точка зрения грешит все-таки односторонностью, так как использование в предметах искусства драгоценностей было весьма символично и корнями уходило в древние культуры. Территорию Византии заселяли в основном греки, поэтому прикладное искусство было напитано духом классического искусства. На становление византийского искусства значительно повлиял и эллинизм. Именно здесь апогея достигает обработка золота и серебра. В основном эти материалы использовались в предметах религиозного культа, украшениях и художественных изделиях, предназначавшихся для создания богатых и изысканных интерьеров.

Орнамент. В византийском орнаменте представлен сложный, многогранный, во многом эклектичный художественный мир, сформировавшийся в результате сложных взаимодействий традиций уходящей римской культуры и греческого эллинизма, индо-персидских влияний и, позднее, мотивов и тем арабо-мусульманского мира. Одну из главных, наиболее очевидных таких черт следует видеть в невероятной, «поистине восточной насыщенности, изобильности, пышности, особенно характерной для монохромного резного и подражающего ему изобразительного декору»¹. В то же время цветной орнамент фресковой живописи, мозаик, предметного искусства (драгоценных, со множеством цветных камней и жемчуга окладов, вышивок, предметов утвари и т. д.) построен на сочетании

¹ Молотова В. Н. Декоративно-прикладное искусство. С. 24.

сочных, густых тонов, изобилии деталей, плотно покрывающих поверхность, характеризуется наличием множества разнородных элементов, объединенных мотивами различной степени обобщенности – от натуралистических до совершенно абстрактных. В византийском орнаменте имели место совершенно противоположные тенденции, делающие его столь сложным и насыщенным. Византийская традиция, отрицая несовершенство человеческого зрения, предписывала изображение мира словно видимого вблизи при ярком освещении, без светотени, поскольку сам свет воспринимается в христианстве как духовная категория, проявление Истинной Божественной Сущности. С этим связана активная переработка многих элементов римского декора в плане их абстрагирования. Впрочем, используя многие эллинистические и римские элементы, византийские мастера создают и мотивы предельно натуралистические. Среди них самый известный – мотив виноградной лозы. Характерен для византийской орнаментики мотив драгоценного камня, являющийся изобразительной имитацией натуральных камней. Орнаментальные композиции строятся на принципе простого пересечения горизонтальных и вертикальных линий, диагоналей, сеток. Византийская культура как бы подготавливала почву для развития орнаментики всего христианского мира. Это простейшие формулы свастик, меандров, спиралей, пальметт, композиции, построенные на сочетании круга, креста и квадрата. Во времена иконоборчества расцветает бессюжетное орнаментальное искусство. Особенности этого орнамента являются его геометризация, яркая декоративность. Благодаря этому единственно возможному способу украшения в данный период распространяется искусство книжной миниатюры, которое долгое время будет популярным. Византийская орнаментика не создала каких-то ярких, остро выраженных, запоминающихся стилевых образов. Ее великая заслуга заключается в том, что ей удалось как бы подытожить, собрать воедино, проработать все накопленное предшествующей орнаментальной традицией богатство, чтобы передать его по эстафете следующей эпохе – христианскому искусству – как западному, так и восточному.

Металл. Византийских ювелирных украшений сохранилось относительно немного, в основном это серьги, перстни, браслеты, ожерелья. В их декоре часто представлены драгоценные камни, жемчуг, эмали и чернь. В ювелирных изделиях использовалось даже больше камней и жемчуга, чем в ранний римский период. Это видно уже на примере медальонов, где

в орнаменте доминирует мотив сочетания двух крестов – прямого и диагонального, акцентированного колоритом камней – светлым и темным (жемчуг, рубины, изумруды). На смену недавно еще такой популярной филиграни около 300 г. н. э. приходит новая техника – резьба «в оброн», с изъятием фона. Гравированный орнамент из геометрически стилизованных мотивов виноградных лоз становится более рельефным и сочным, со множеством светотеневых и цветовых эффектов.

Византийское ювелирное искусство славилось своими распятиями, чеканными литургическими сосудами, окладами и другими предметами культа, которые часто украшались тончайшей перегородчатой эмалью. В изделиях ювелиров широкое распространение получило сочетание золота или позолоченного серебра с алмазами, бирюзой, рубинами, изумрудами, жемчугом. В эту гамму прекрасно вписывались эмали, благородство и точность отделки рисунка которых сближают их с книжными миниатюрами. В работах византийских мастеров IV–VIII вв. традиции античного искусства органично сплетаются с орнаментальностью и обилием цвета, характерными для художественных традиций Востока. Эмали, чернение, золотая насечка оправ дополняют роскошные тонкостенные сосуды из резного камня, предметы культа и украшения, изобилующие кабошонами цветных камней и жемчугом. Среди культовых ювелирных изделий главную роль играют золотые овальные медальоны – энколпионы, служившие для хранения реликвий: видеть их можно было через специальное «оконце» в корпусе. Такие реликварии с изображением Богоматери или Иисуса Христа носили епископы.

Наибольшую славу византийским златокузнецам и ювелирам принесли именно эмали. Отсюда они проникли в Восточную Европу. Встречаются византийские эмали двух типов – либо это отдельные мотивы на золотом фоне, либо они покрывают всю поверхность изделия. Предпочтение отдавалось композиционным решениям с богатым золотым фоном. В сравнении с золотыми византийские изделия из серебра кажутся скромными, но их художественные достоинства очень высоки. Они поражают высоким мастерством исполнения чеканки и монументальностью стиля, в котором отчетливо просматривается влияние античной Греции.

Следует отметить, что история Византии насчитывает почти полторы тысячи лет и, таким образом, следы этой культуры можно найти в искусстве других государств. Так, византийская художественная культура, осо-

бенно эпохи Палеологов, дала немало импульсов искусству итальянского Возрождения. Итальянские гуманисты своим увлечением античностью обаяны не только византийским рукописям, через которые они знакомились с древними литературными фрагментами, но и тем произведениям античного искусства, которые были сохранены византийцами в виде многочисленных статуй или копий с эллинистической живописи. Также следует отметить, что искусство и культура Византии стали отправными точками для совершенно нового христианского искусства молодой Киевской Руси. Влияние восточно-римской традиции будет заметно на протяжении всей истории православной России.

1.3. Декоративно-прикладное искусство эпохи Средневековья

Эпоха Средневековья начинает свой отсчет со времен Карла Великого, с VIII в. н. э., и заканчивается североевропейской культурой в XV столетии. В истории искусства Средневековья различают два этапа. Первый – с X века по начало XIII в. – называется романским, это период, когда еще сильно влияние культуры Древнего Рима. Второй – с середины XIII по XV в. – готический. Поиски характеристик готики затруднены с самого начала неопределенностью термина. Впервые по отношению к искусству он был применен в XVI и XVII вв. в уничижительном смысле: так определяли искусство доренессансное и неитальянское. Названием этот период обязан одному из древних германских племен, готам. Последующими поколениями готическое искусство будет считаться «диким», нецивилизованным. Во времена возрождения готики в XVIII в. термин потерял негативный, оскорбительный оттенок и применялся в отношении всего средневекового искусства вплоть до эпохи итальянского Ренессанса. Готическим теперь называют искусство, созданное между романским и ренессансным периодами. Эпоха Средневековья не знала разделения искусства на «чистое» и прикладное. Для обозначения и того и другого использовалось одно латинское слово «ars». Возвеличивание искусства и его творца стало нормой в эпоху Возрождения и остается до сих пор характерной чертой западноевропейской культуры. Такое отношение к искусству было совершенно чуждо Средневековью.

Влияние схоластики ощутимо в двух моментах. Во-первых, существовало предубеждение против ручного труда, в частности против так на-

зываемых механических искусств. «Ремесленники не стоили серьезного внимания, как и их произведения, какими бы внутренними свойствами они ни обладали. Отсюда вытекает второй важный аспект схоластического мышления, исключавшего творческие раздумья об искусстве. Материальные объекты считались ценными ровно настолько, насколько они помогали познанию Вечного и сущности Бога»¹. Христианские философы утверждали, что видимый мир заслуживает внимания только как отражение Божественного. Автоматически это создавало пропасть между предметом и его скрытым содержанием.

Но тем не менее декоративно-прикладное искусство этого периода достаточно разнообразно. Оно отражало и духовные устремления народов, заселявших Западную Европу, и политическую ситуацию, социальное устройство. В истории этот период характеризуется как феодальный строй, время становления государств, развития городов. Усложнение государственной и духовной власти требовало роскошного обрамления, в связи с чем ремесла активно развивались. Но средневековый Запад в техническом отношении был бедно оснащенным миром. Лишь с XI в. появились и начали распространяться важные технологические достижения.

Причина подобной технической отсталости коренилась в социальной структуре и ментальных установках средневекового общества. Одно лишь господствующее меньшинство светских и церковных сеньоров могло пользоваться предметами роскоши, которые прежде всего импортировались из Византии и мусульманского мира. В это время совершенствуется сельскохозяйственная техника, распространяются водяные и ветряные мельницы. Эволюция вооружения и военного искусства, имевших огромное значение для военной аристократии, способствовала прогрессу металлургии и баллистики. Церковь, заинтересованная в строительстве храмов, поддерживала технический прогресс не только в строительном деле, но и в изготовлении инструментов, средств транспорта, в прикладных искусствах, таких как искусство витража. В эпоху раннего Средневековья предметы домашнего обихода, инвентарь и мебель изготавливались в рамках натурального хозяйства. Стремление к роскоши в этот период было невелико, и в соответствии с этим мебельное ремесло весьма примитивно. Развитие религиозных орденов привело к распространению церковной утвари, не уступавшей по своей красоте и силе воздействия византийским образцам.

¹ Молотова В. Н. Декоративно-прикладное искусство. С. 28.

Развитие ремесел началось с расцветом средневековых городов, которые были местом обмена, рынком, центром торговли и производства. Для раннего готического интерьера характерны дощатые или кафельные полы, которые позднее застилались коврами. Стены облицовывались деревом или украшались стенной росписью ярких цветов и настенными коврами. В XV в. особой роскошью отличались фламандские и бургундские тканые ковры и шпалеры. В это время уже появляются круглые оконные стекла в свинцовом обрамлении, из выпуклого стекла.

Варианты готического стиля могут быть разделены на две основные группы: северную и южную. Северная представлена готическим искусством таких стран, как Франция, Нидерланды, Северо-Западная Германия и Англия. На юге этот стиль распространяется прежде всего в Южной Германии, Швейцарии и Австрии. В период готики возросло число типов мебели, что свидетельствовало о развивающейся культуре быта. Совершенствовалось и столярное ремесло, что позволяло решать трудные задачи в области художественного оформления мебели. Интересное явление представляет собой также орнаментация мебели. «Масверк» воспроизводился в дереве типичной для этого времени углубленной резьбой. Это сложнейшее переплетение кривых линий, проложенных циркулем, являющихся как бы условным отображением конструктивных приемов готического зодчества. Порой в мебели воспроизводился из дерева скульптурный каменный фриз в виде туго сплетенных, скрученных ветвей и листьев.

В городском, цеховом ремесле проектирование еще не является особой деятельностью: оно является частью производственного процесса. Ремесленник производит вещь не для собственного потребления, а на заказ, для другого человека, и реализует эту вещь через продажу, поэтому в проектировании и производстве учитывается потребность потенциального покупателя.

Орнамент. Особым можно назвать и средневековый орнамент. В романском стиле орнаментальное и изобразительное начала согласованы. Сущность найденного синтеза – в сочетании образной выразительности и узорной геометричности. В эту пору во Франции был создан ряд прекрасных произведений как в миниатюре, так и во многих видах прикладного искусства. Самой известной можно назвать лиможскую выемчатую эмаль. Готический период характерен усложнением формы и заполняющих ее орнаментальных мотивов. По сути, готика – это не продолжение романского стиля, а начало ренессанса.

В XIII в. новый орнамент был еще очень тесно связан с архитектурными элементами. В конце столетия он появляется в церковной серебряной утвари и начинает постепенно проникать в другие отрасли прикладного искусства. Симптомом перехода от романского стиля к сменившему его готическому становится проникновение в орнаментику более позднего романского периода светских мотивов. Это было характерно, прежде всего, для искусства Франции – эпицентра формирования будущего готического стиля. Изображения юных рыцарей, прекрасных дам, доспехов, щитов, мечей, французских лилий, элементов активно развивавшейся в этот период гербовой семантики придают орнаментике своеобразный романтический и в то же время более светский вид. Вместе с этим заметно меняется сама стилистика декора. Из него уходят каменная неподвижность, грубоватость, языческая «дикость», плотность и пестрота, сменяясь лаконичной графической отточенностью, четкостью ритмов, обусловленные развитием гербового искусства.

В XV в. готическая архитектура имела огромное влияние. Ее элементы в зодчестве стали применяться в декоративных целях, а готический орнамент главенствовал уже не только в серебре, но и в изделиях из слоновой кости, дерева. При этом использовался не только декор, но и сами архитектурные формы превращались в орнаментальные мотивы. Большие возможности открывались перед мастерами, изготавливавшими серебряную утварь в технике отливки, чеканки и гравировки. Здесь больше внимания уделялось орнаменту из листьев и растительных завитков, т. е. элементов, созданных на основе наблюдения действительности. Вместе с тем серебряная церковная утварь отличается исключительной пышностью. В XV столетии в соборах начинают ставить деревянные резные алтари и дарохранительницы. Готический орнамент в этих изделиях приобретает фантастический характер. Все, что было в зодчестве конструкцией, в дереве становится сложнейшим отвлеченным геометрическим ажурным орнаментом, исполненным с помощью циркуля и лекала. Характер готического орнамента определяется сложным взаимодействием романо-византийской и арабо-мусульманской традиций. Арабо-мусульманская художественная культура с ее рационально-математической рассудочностью, абстрагированностью от конкретных образов, графическим изяществом импонировала мировоззрению схоластического Средневековья; именно эти качества были взяты на вооружение готикой для того, чтобы преобразовать вязко-инертную массу романского наследия.

Металл. Типичными чертами раннесредневекового европейского ювелирного искусства являлись применение техники холодной эмали, использование крупных кабошонов, которые контрастно соединялись с золотом, а также преобладание в орнаменте мотивов «звериного» стиля. Причудливые по форме подвески, фибулы, поясные пряжки времен Меровингов (V–VIII вв.) украшены альмандинами и гранатами и сохраняют отпечаток присущей варварским народам любви к многоцветности. В произведениях романского и готического ювелирного искусства величественная пышность цветовых созвучий всегда сочеталась со строгой архитектурной композицией, которая иногда повторяла формы церковного зодчества. Часто применялись редкие породы дерева и горный хрусталь. Самоцветы из месторождений Саксонии, Богемии и Моравии служили материалом для развивающихся художественных промыслов в Идар-Оберштайне (Германия) и Среднечешских горах.

Кость. Уже с конца XIII в. резьба по кости стала почти монополией Франции, прежде всего Парижа. Костяные изящные изделия парижских мастерских высоко ценились во всей средневековой Европе. Типичные средневековые предметы из кости – гребень, коробочки для зеркалец. Из этого материала изготавливались не только бытовые предметы, но и вещи религиозного культа, различные скульптурные образы. Процесс изготовления такой скульптуры был долгим, она делалась не одним мастером, лицо всегда дополнительно подтонировалось, а изделие украшалось золоченым орнаментом. С XV в. пластины слоновой кости переносились со старых изделий на новые.

Средневековая эпоха, разделенная на романский и готический периоды, знаменовала собой, с одной стороны, конец древнеримской культуры, а с другой – начало новой эры, эпохи Ренессанса.

1.4. Декоративно-прикладное искусство эпохи Возрождения

В рукописях, спасенных при падении Византии, обнаруженных в развалинах Рима, перед Западом предстал новый мир. С XIV–XV вв. в Италии наступил невиданный рассвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. Как в Византии, так и в средневековой Европе художник числился ремесленником и сам скромно считал себя таковым; его место было на низ-

ших ступенях социальной иерархии. Творить по-своему каждому художнику оказалось возможным лишь со времен Возрождения, когда человеческая личность была высоко вознесена в общем сознании и творческая индивидуальность художника стала привлекать внимание всех, кого радовало его искусство. Именно в эту эпоху безличное, покорное общей единой направленности цеховое мастерство уступило место индивидуальному творчеству. В это время не существовало разделения искусства на собственно искусство и искусство прикладное. И то и другое обозначались словом «ars». Разделение искусства на «чистое» и прикладное возникло значительно позже, в век промышленного переворота. В Средневековье художники подчинялись цеховой структуре. Иногда они не имели своих цехов: известны случаи, когда архитекторы и скульпторы входили в цех каменщиков, а живописцы – в цех аптекарей, поскольку им требовалось изготавливать и смешивать краски. Единство профессий художника и инженера сохранялось вплоть до эпохи Возрождения. Органическая связь технического творчества с художественным также была характерным признаком Ренессанса и определяла особенности формообразования всей предметной среды. В это время формообразование носит уже рациональный, планомерный характер. Предметы зарождаются сначала на бумаге, в виде проектов, и лишь затем по этим проектам выполняются в материале. В своем трактате «О зодчестве» Леон Батиста Альберти (1404–1472) сформулировал эстетическое кредо эпохи Возрождения – синтез красоты и пользы. Основная идея произведения, а также и главное требование к каждому создаваемому объекту у Альберти – органичное соединение эстетического и утилитарного, в котором польза осмысливает красоту, а красота одухотворяет пользу. Для эстетики второй половины XVI в. характерна идея противопоставления замысла произведения его художественному воплощению. Возникают понятия художественного своеобразия, необычности замысла, артистичности исполнения, подчеркивается роль фантазии и свободы творчества.

Орнамент. Индивидуализм, свойственный ренессансному искусству, в контексте орнамента проявляется специфически: предельно усиливается личностное начало, которое было присуще римскому декору. «Вследствие этого орнамент приобретает характер совершенно самодостаточный, становится замкнутым в себе смысловым пространством, имеющим свои логические закономерности»¹ взаимодействия элементов. В то же время

¹ Молотова В. Н. Декоративно-прикладное искусство. С. 35.

художественная самостоятельность орнамента порождает необычайное разнообразие конкретных решений, мотивов. Он чрезвычайно насыщен по колориту, приобретает качества повышенной живописности, реалистичности, находясь под сильным влиянием изобразительного искусства. В композиционных структурах господствуют спокойные, уравновешенные горизонтально-линейные и вертикальные мотивы, а также полуциркульные элементы, украшающие многочисленные тимпаны. В содержательном плане ренессансный орнамент соединил и образно переосмыслил три главных компонента: римский, арабо-мусульманский и готический, из которых римский был основным, стилистически определяющим. Наиболее характерным типом декора эпохи Возрождения является так называемый гротеск (от ит. *grotta* – грот), получивший свое наименование в связи с тем, что художники создавали его, изучая искусство древних римлян в развалинах, которые в народе называли гrotами.

При всей раппортности, ясном симметрическом построении композиций для декора этого периода характерна индивидуальность исполнения конкретных элементов. В орнаменте Ренессанса, находившегося под большим влиянием изобразительного искусства, отчетливо проявилась еще одна существенная сторона культуры эпохи, касающаяся ее нравственного состояния. В орнаменте наблюдается выраженное присутствие эротического начала, характерного для «большого» искусства Возрождения. Также в орнаменте этой эпохи часто дает о себе знать и прямое влияние арабо-мусульманского искусства, в тесном взаимодействии с которым развивалась культура Ренессанса. Это влияние особенно характерно для более позднего периода Ренессанса, когда античные традиции в культуре начинают ослабевать. Декор теряет свою проантичную ясность, становится более сложным и насыщенным. Часто это насыщение достигается за счет заполнения свободного фона арабесковым мотивом, который придает орнаменту «ковровый» вид.

Металл. Несомненных успехов в эпоху Возрождения достигли мастера-ювелиры. В ювелирных изделиях также отразилось увлечение античным искусством. В Древней Греции знаменитые архитекторы, скульпторы были виртуозами обработки драгоценных материалов. Мастерами эпохи Возрождения созданы великолепные изделия: серебряные сосуды с рельефными многофигурными сценами, подвески с эмалью на рельефе, резные камни. В этих произведениях ювелирного искусства исходные свойства

драгоценных материалов отступают на задний план; приоритетной становится изысканность обработки. Ювелирные и камнерезные изделия этого периода и стиля отмечены завершенностью композиций, фантазией, а их отделка – тщательностью проработки. В эпоху правления Медичи расцветает камнерезное искусство и искусство флорентийской мозаики. Во Франции прославилась школа лиможской эмали. В Северной Европе, в частности в Германии, в ювелирных изделиях применялись помимо драгоценных камней скорлупа кокосового и других экзотических орехов, страусовые яйца, раковины наutilusов. Большой любовью в Германии пользовались жемчуг и кораллы с перламутром.

Керамика. На интенсивное развитие керамики в эпоху Возрождения повлияли керамические изделия из арабских стран и, особенно, из мавританской части Испании. Под влиянием испанской керамики с оловянной глазурью в конце XIV в. в Италии стало развиваться производство подобных изделий, получивших название «майолика». В свою очередь итальянская майолика оказала немалое влияние на развитие керамического промысла Германии в XV в., а также Франции в XVI–XVIII вв., где она стала называться «фаянс». Другим технологическим видом керамики того времени была каменная масса. Первенство в ее изобретении принадлежит немецким гончарам XIV в.

Италия прославилась разнообразными и великолепными образцами майолик. Вначале большинство итальянских фаянсов служили лишь декоративным целям, что отражалось в росписи по образцам гравюр. Декоративность и утилитарность соединились в альбарелли – античных сосудах эпохи Возрождения.

Особую, очень интересную группу итальянских майолик составляли *scidelle di donna da parto* («судки для рожениц») – комплект тарелок различного назначения, которые дарили молодым мамам, наполнив их ритуальными яствами, и *сорре матогу* («любовные чаши») – блюда для подношения даров невестам. Майоликовое производство Италии вначале сосредоточилось в городах Тосканы: Фазенце, Каффаджиоло и Сиене. В Фазенце прославились керамисты Маттео ди Альвице и Николо Пеллипарьо, а также мастерская Казапиропы, где впервые применили роспись *sopra azzirro* («по-голубому»): рисунок желтоватыми тонами накладывался не на белую, а на окрашенную голубым глазурь. Мастерская Каффаджиоло была своего рода придворной мануфактурой Медичи, выпускавшей большие тарелки

и блюда. Самостоятельным путем шла Сиена: помимо утвари там делали еще и изразцовые полы. Мастерская города Дерута завоевала известность благодаря нежнейшему перламутровому оттенку своих изделий; позднее она перешла к синей растительности по белому фону. Важными центрами майоликового производства являлись также Губбиа, где выпускались люстрированные фаянсы с красноватым фоном, и Капель-Дуранте близ Урбино. После 1525 г. Урбино выдвигается на первое место и сохраняет главенство в течение всего XVI в. Из мастерских Урбино выходили изделия необычных форм: вазы с рельефными масками и ручками в виде сатиров, огромные «трехлопастные» холодильники (сосуды для охлаждения вина) на львиных лапах, фляги с ручками в виде переплетающихся змеек, большие овальные блюда с горельефным декором.

В XVI в. прославились и фаянсы Венеции, покрытые уникальной глазурью *smaltino* (смальтино). С Флоренцией связана деятельность керамиста Луки делла Роббиа (1400–1482). Он первым употребил технику глазурования в круглой скульптуре и рельефах.

Во Франции производство фаянса в XVI в. связывается, в первую очередь, с мастерской Сен-Поршера, производившей высококачественные изделия (известны также как фаянсы Генриха II) цвета слоновой кости из очень чистой и тонкой глины: кувшины, чаши, солонки, подсвечники с лепными украшениями – фигурами, маскаронами (рельеф в виде маски), пилястрами. Символом французского фаянса по праву считаются изделия Бернара Палисси (предположительно 1510–1589 гг.). Он создал многочисленные декоративные произведения, выдержанные как в натуралистическом, так и в мифологическом духе. Одновременно во Франции развивается и другая технология – обжиг при низкой температуре с росписью по предварительно обожженной глазури.

Стекло. Не менее успешно развивалось в эпоху Ренессанса стеклоделие. Одним из популярных центров этого вида прикладного искусства считается Венеция. Славу венецианского дутого стекла – его называли «хрустальным», сравнивая с драгоценными кристаллами природного горного хрусталя, – составляли небывалые для тех времен легкость и прозрачность. Излюбленным приемом декора у венецианских стеклодувов была филигрань – рисунок из тончайших нитей, впаянных в толщу прозрачного стекла. Одной из самых трудоемких, но вместе с тем поразительной по впечатлению признана техника миллефиори, когда в поверхность сосуда

вплавляются крошечные пестрые стеклянные цветочки и элементы орнаментов так, что он предстает в виде сплошного райского цветника. Это искусство, возникнув в Египте, обрело непостижимое совершенство в руках венецианских мастеров филигрании. Роспись и золочение помимо художественного эффекта имели и другую цель: за краской и позолотой скрыть дефекты стекла – разнообразные включения и пузырьки. На стекло хорошо ложатся масляные краски, но они нестойки, поэтому наиболее распространенным материалом служат эмали, или, как их еще называют, прижигаемые краски, разной степени прозрачности. После обжига они приплавляются к поверхности изделия. В XV в. мастерство венецианских стеклодувов поднялось на недостижимую высоту. Тайна сотворения стекла хранилась на острове Мурано, в укромной морской лагуне недалеко от Венеции. Специально созданный Совет Десяти держал прославленных мастеров как узников на острове, обеспечив себе тем самым полную монополию на производство стекла. В 1516 г. братья Андреа и Доменико из Мурано создали первое зеркало из цельного хрустального стекла: они разрезали вдоль еще горячий стеклянный цилиндр и раскатали половинки на ровной медной столешнице. Получилось чистейшее блестящее зеркальное полотно. Особой разновидностью были восьмиугольные зеркала. Оправленные в бронзу или обрамленные агломератным стеклом, окрашенным лазурью, покрытым позолотой или же простой белой эмалью с вкраплениями кораллов, они декорировались завитками, картушами и маскаронами.

Эпоха Ренессанса стала своего рода мостом между «варварским» средневековым миром и Новым временем. Эта эпоха заложила основы культуры Западной Европы последующих нескольких столетий. Выработанная декоративным искусством новая стилевая форма распространилась на всю материально-художественную культуру, включая и церковную сферу. Начиная с Возрождения духовный, религиозный пафос уходит в прошлое; искусство обращается к человеку с его земными заботами и страстями.

Дерево. Большой интерес представляет ренессансная мебель. Ее характеризуют четкая форма, ясное построение и активное использование в оформлении архитектурных элементов. Корпусная мебель решается как архитектурное сооружение, как миниатюрный палаццо с колонками, пилястрами, карнизами, фронтонами. Такую составленную из архитектурных элементов мебель, в которой каждая часть является самостоятельной, независимой формой, называют архитектурной. Композиции строятся на

красоте пропорций, чистоте контуров, ясности силуэта изделий. Развитие мебельного производства Ренессанса способствовало изобретению станка для выработки тонких листов древесины (фанеры). Оно открыло путь для широкого распространения техники фанерования, а вместе с ней приема украшения мебели интарсией. Ярким образцом ранних декоративных решений могут служить флорентийские сундуки из ореха XV в. – наиболее нарядные и богатые предметы не слишком еще разнообразной комнатной обстановки того времени. Основной мотив орнамента располагался в центре прямоугольной резной рамки. Вначале для нее часто использовался мотив характерной еще для Средневековья виноградной лозы, затем – античная архитектурная орнаментика – акантовый лист и акантовый завиток. Морская раковина также заняла свое место в декоре Возрождения. Античность принесла в прикладное искусство не только отдельные мотивы, но и новые орнаментальные решения, порожденные новым восприятием классической архитектуры. Фигуры атлантов, кариатид, кронштейны, целые композиции, воспроизводящие античные антаблементы с архитравом, фризом, карнизом, утрачивают функциональное значение и преобразуются в декор.

1.5. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVII в.

Это столетие в истории искусств называется барокко. Как художественно-стилистическое направление барокко складывается в начале века в Италии и, по сути, является неким продолжением эпохи Высокого Возрождения, но своего расцвета это направление достигает во Франции в середине XVII в. В это время Франция становится центром культуры и искусства, законодателем моды. В период расцвета абсолютистской монархии, во время правления короля Людовика XIV, стиль барокко приобрел статус государственного. В дальнейшем этот стиль стал развиваться как модное направление и в других государствах, причем с невероятной скоростью. К концу века барочные тенденции заметны по всей территории Западной Европы, а в начале XVIII в. барокко становится основным стилем и в России. Барокко (ит.) означает буквально «странный, причудливый». То, что принято называть эпохой барокко, является, по сути, одним из периодов в развитии западной культуры, отличавшимся богатейшим разнообразием выразительных возможностей. Это было время, когда наро-

ды Европы создавали художественные формы, наилучшим образом отвечавшие их собственным представлениям о мире, об искусстве. «Интернационализации» искусства не препятствовали различия в религиозных верованиях. Разнообразие еще более усиливалось из-за непрерывно развивающегося международного общения. Наиболее интенсивно художественный обмен происходил в первые десятилетия XVII в. Принцип барокко – неразрывное единство взаимоисключающих признаков и приемов, носящее название «антиномии искусства». В искусстве барокко чувствуется стремление выйти за рамки того организованного, но ограниченного пространства, которое было типичным для разумно-ясного искусства Возрождения. Выражение в искусстве непреходящей гармонии, покоя и равновесия начиная с XVI в. постепенно уступает место стремлению запечатлеть мгновение, бурное движение, отказаться от ясных границ. Вместо спокойствия – эмоциональный порыв, вместо ясности и лаконичности – сложность, многообразие и пышная декоративность.

В XVII в. активно развиваются ремесла. В этот период складывается новый класс – буржуа. Активные и заметные изменения характерны для Северной Европы, в основном Фландрии, Нидерландов, Германии. Высшие слои бюргерства, связанные с торгово-промышленным предпринимательством, стали представлять собой мощную экономическую и общественную силу. Свой статус крупная буржуазия стремилась подчеркнуть и во внешних признаках – богатых костюмах, укладе домашней жизни, роскоши убранства покоев и изысканности стола, великолепия выезда.

Во второй половине XVII в. приходят в упадок мелкое кустарное производство, цеховое ремесло и домашние формы работы. Резко возросший спрос на готовые изделия, обусловленный развитием торговли, диктовал необходимость увеличения объемов производства. Таким образом, появилась потребность в новой организации производства. Подобное производство, основанное на разделении труда, получило название «мануфактура», что, собственно, означает «ручное изготовление». Но мануфактура – это уже промышленное предприятие со значительным капиталом и наемными рабочими, поставляющими продукцию на широкий рынок. В классической форме процесс развития мануфактур протекал в Англии, прежде всего в текстильной промышленности, производстве бумаги и стекла. Во Франции рассеянная мануфактура возникла на базе деревенской суконной и кожевенной промышленности, централизованная – в книгопечатании,

металлообработке, в которой значительное место занимало производство предметов роскоши; в шелкоткацком производстве чаще встречалась смешанная мануфактура. С XVI в. началось постепенное сближение практических знаний, накопленных в процессе развития ремесленной традиции, с научными.

Именно в художественных мануфактурах (мебельных, текстильных, фарфоровых) проектирование становится специальной деятельностью. Созданию вещи предшествует создание проекта – эскиза, который рисует художник и по которому осуществляется производство. Однако в королевских мануфактурах XVI–XVIII вв. художник делал эскизы по заказам двора, с учетом его вкусов и потребностей, не особенно заботясь о технических возможностях осуществления этих проектов.

Орнамент. В своем стремлении к величию и пышности представители барокко не только применяют декоративные элементы Возрождения, но и создают новые сложные, динамические и неожиданные композиции. Первыми шагами в области орнаментики были смещение и сгущение элементов уже известного архитектурного орнамента, отсюда пучки колонн, нагромождение раскрепованных карнизов, изобилие раковин, маскаронов, картушей. В это время широко применяется мотив акантового листа. Он появляется и в орнаментальных рамках гравюр, украшает шелковые и бархатные ткани, гравировается и чеканится в серебряных изделиях, вплетается в кайму шпалер вместе с цветами и плодами, режется из дерева в мебели, отливается в бронзе. Орнамент из цветов и плодов получил широкое распространение. Цветы и фрукты сплетаются в насыщенные гирлянды и букеты. Этот мотив получил распространение в немецких резных шкафах; так, к концу XVII в. он применялся в виде ажурных резных накладных гирлянд на огромных гамбургских и данцигских шкафах. Деревянная мозаика из цветочных букетов украшает мебель Голландии и Фландрии. Появление более совершенных и разнообразных приемов фанерования, а также расширение круга используемых в мебели пород древесины и других материалов привело к пышному расцвету интарсии – деревянной инкрустации. Широкое распространение получил и прием украшения накладками из позолоченной бронзы, частично заменивший резной декор. По мере развития стиля осваиваются новые отделочные материалы: кость, панцирь черепахи, перламутр, фарфор.

При дворе Людовика XIV развивается парадное декоративное и прикладное искусство, отличающееся торжественностью и сдержанной вели-

чавостью. Возглавлял новое направление в декоративном искусстве художник Шарль Лебрен, ведавший внутренней отделкой и убранством королевского дворца в Версале. Характерной особенностью декора становится прием сочетания прямых и округлых линий; благодаря этому композиция приобретает особую подвижность. В это же время появляются и другие новые мотивы: ромбовидная сетка, украшенная мелкими розетками, именуемая трельяжем; орнамент, имитирующий вырезанный зубцами и украшенный кистями занавес – ламбрекен.

Металл. Стилистические особенности барокко распространялись и на популярное в Западной Европе ювелирное искусство. Об искусстве золотых и серебряных дел французских мастеров этого времени позволяют судить лишь единичные изделия, так как основная масса работ этого рода бесследно исчезла в результате переплавки.

Голландии большую известность принесли также изделия из серебра. Интерьеры скромных голландских домов украшали роскошные предметы из серебра, вышедшие из мастерских Пауля ван Вьянена (1555–1614), Адама ван Вьянена (1565–1627) или Яна Лютмы (1585–1669). Выполненные в барочном стиле изделия голландских серебряных дел мастеров превосходили причудливостью своих форм все, что делалось в это время в других европейских странах.

С начала и до самой середины XVII в. главным формообразующим элементом ювелирных изделий являлся цветочный мотив: подвески выполнялись в виде цветка с лепестками-самоцветами; цепи напоминали гирлянды цветов; оправы имели эмалевый или черневой растительный узор или просто натуралистическое изображение цветов (на плоских коробочках и медальонах). Сочетание белого фона со щедрым живым узором из роз, гвоздик, модных тюльпанов применяли мастера Дании, Голландии, Германии, закрывая гладкое золото более красивым и более дорогим, по их мнению, эмалевым ковром. Эмалями украшали и ордена. Цветочный эмалевый орнамент присутствует и в конструктивной основе ажурных подвесок, на гладких или рельефных металлических оправках вокруг отдельных камней.

Во второй половине XVII в. эмаль в оправках отступает на второй план. Это связано с тем, что ведущую роль в декоре стали играть драгоценные камни, и прежде всего бриллианты; граненые камни являются смысловым акцентом украшений: отныне ювелиры главное внимание обращают на блеск и игру камней, на их взаимодействие. Эта черта европейского

ювелирного искусства почти не имеет аналогий в древней или неевропейской традиции. Веком цветка и алмаза считается именно XVII столетие, которое стало началом Нового времени. Эпоха барокко заложила основы для всех последующих художественно-стилистических направлений.

Керамика. Не менее интересные изменения происходят и в керамическом деле. В изделиях из фарфора в конце XVII в. постепенно исчезают китайские мотивы и орнаментика периода итальянского Ренессанса, сохранившиеся лишь в мануфактурах Невера. Керамические изделия, производимые в Руане, начинают покрывать изящными узорами (с преобладающими мотивами ламбрекена) голубого или нескольких цветов. На фарфоровых мануфактурах Мустье в качестве образцов использовались орнаментальные гравюры Берена с гротесковыми мотивами.

Голландский фарфор стал называться делфтским, хотя фарфоровые изделия производились в разных городах страны. Поначалу мастера подражали фарфору, привозимому из Китая, но к концу XVII в. делфтский фарфор приобрел собственный стиль, отличительным признаком которого стало преобладание синего цвета, хотя иногда использовали полихромный декор. Помимо блюд и ваз мастера делали панно из изразцов со сложными рисунками; эти изразцы украшали дома не только в Голландии, но и в других странах. Английская керамика с оловянной глазурью в духе голландских изделий, производившаяся в течение XVII–XVIII вв., также получила название «делфские изделия». Позднее английская керамическая Ламбетская фабрика выпускала более утилитарные изделия – аптекарские кувшины, бутылки для вина, фляжки для воды. Широкую известность получила и керамика со свинцовой глазурью, легко окрашиваемая в различные цвета. Своего расцвета она достигла во Франции в XVII в. – это знаменитые тончайшие сосуды из Сен-Поршера и «сельские глины», покрытые поливами декоративные блюда Бернара Полисси.

Дерево. Архитектурная форма влияла и на стиль домашней утвари, архитектурные формы внешней отделки фасада и внутренних стен повторялись в оформлении стульев, диванов, столов и сосудов. Крупнейшим мастером-мебельщиком эпохи барокко был фламандец Андре Шарль Буль (1642–1732). Он первый стал инкрустировать мебель черепаховым панцирем (техника «пике»), широко применял эбеновое дерево, слоновую кость, бронзу, олово. У Буля ведущим элементом орнаментики были крупные симметричные мотивы стилизованной лозы. Самое главное новшество

в проектировании мебели этого времени – требование удобства; отныне формы мебели отвечают стремлению человека к комфорту, а сами их типы обретают большее разнообразие в соответствии с различным назначением предметов. Одним из самых выдающихся созданий французских мебельщиков эпохи Людовика XIV стал сундук с ящиками, символически названный «комод» (от фр. *commode* – удобный). Мастера, следовавшие приемам Буля, по характеру материала, которым они пользовались, были названы чернотесами; они работали в тесном сотрудничестве с маркетерами и бронзовщиками.

1.6. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVIII в.

Как художественное направление искусство рококо (фр. *rococo*) оформилось в середине XVIII столетия. Культура этого века получила в наследство от предыдущего столетия особую эстетическую установку, согласно которой художественный вкус важнее многих других качеств человека. Высокоразвитый вкус, с точки зрения рококо, – характеристика высокообразованного и утонченного человека. Он прежде всего предполагал умение отличать прекрасное в природе и искусстве; знание того, по каким законам возможно искусственное воссоздание природы, а также умение глубоко наслаждаться художественным произведением. Искусство должно быть похоже на природу, и наоборот. Если для барочных эффектов необходима вся гамма эмоциональных состояний (от радости до трагедии), то для наслаждающегося рококо – лишь изысканно тонких, изящных. Для художественного языка рококо слово «изящный» ключевое. Оно характеризует красоту очертаний предметов, их соразмерность, отточенность формы, изысканность, элегантность внешнего вида, грациозность движений. В манере мастеров рококо есть виртуозная легкость и тонкость исполнения, найденная мера между изысканностью и простотой. Современники называли рококо «стилем Людовика XV», отмечая тем самым эпоху его возникновения (1715–1774). Слово «рококо» равнозначно слову «рокайль» (от фр. *rocaille*) – это искусственный грот, раковина, хрупкая, тонко расчлененная асимметричная природная форма.

Можно предположить, что рококо является логичным продолжением стиля барокко. Тем не менее это немного не так. Барокко был стилем абсолютизма. пышность, помпезность и мощь – вот ключевые слова, которые

могли бы охарактеризовать это направление. Индивидуальное, камерное является краеугольным камнем стиля рококо. Внешне стиль мало отличается от предыдущего. Но ломаность линий барокко компенсировалась объемом, размером самой формы. Линии рококо, где бы они ни присутствовали, будь то ножки стола и стула, ручка кофейника или двери, создаются как бы на надломе. Все немного «хочет» упасть – продемонстрировать себя с лучшей стороны. Все предметы «смотрят» на себя в зеркало, интересуясь: «Как там я? Не плохо ли выгляжу?». В противовес парадности и масштабности барокко в интерьерах рококо появляется больше утонченности и интимности. Аристократический «мятеж» против грубой реальности сказывался в том, что естественной тектонике, естественным свойствам материалов и пропорциям предпочитались атектоничность, иные, чем в натуре, пропорции, отвергались законы силы тяжести. Хрупкие столики и пуфы стоят на тонких, загнутых книзу ножках. Как раз те части стульев, которые являются несущими и по логике вещей должны быть наиболее устойчивыми и крепкими, имеют вид неустойчивый и облегченный.

Орнамент. Уже в конце XVII в. орнамент приобретает все большую легкость. В начале XVIII в. доминирует построение орнаментальной композиции из прямых и округлых линий, сходящихся под прямым углом. Акантовый лист становится все тоньше, трельяж широко распространяется как один из излюбленных мотивов. Львиные маски и спокойные юношеские лица все чаще заменяются легкими консольками с женскими головками, изогнутыми в грациозном повороте. Популярен ажурный или рельефный S-образный орнамент. Розетка поражает беспорядочностью своих прорезных лепестков с капризным нагромождением форм. После 1725 г. в декоре чаще встречаются новые мотивы, характерные для стиля рококо. Стиль рококо – чисто декоративный стиль интерьера, объявивший войну всякой ясной конструктивности. Орнамент рокайль не подчеркивает архитектуру зала, членение стен и потолка. Наоборот, он как бы стремится нарушить его структуру, лишить ее логики и ясности восприятия. Первым и неперменным свойством этого декора является его асимметричность, наклонная ось в композиции. Раковина играет в этой орнаментике главенствующую роль. Она не рассматривается больше как широкий сплошной волнистый веер. Края ее глубоко прорезаны, она почти распадается на отдельные лепестки. К началу века такая раковина превращается уже в пальметту, а в искусстве рококо – в некий совершенно условный орнамент, так

называемый рокайль. Акантовый лист отходит на второй план. Его место занимают свивающиеся тонкие листья. В своих асимметричных изгибах они переплетаются с рокайлями, вместе с ними обвиваются вокруг огромных стенных зеркал, вокруг спинок, ручек и сидений изысканной мебели. Иллюзия этого непрерывного плавного потока еще поддерживается тем, что в мебели и в других предметах прикладного искусства отрицается прямая линия. В своем отвращении к прямой линии декор неукоснительно разрушает форму. Бронзовые часы, стенники, канделябры – все состоит из извивающихся разорванных форм, которым часто трудно дать определенное название. Тем не менее искусство рококо открывает новые, невиданные аспекты красоты: отрицая симметрию, оно создает своеобразное равновесие, разрушая привычный ритм, создает новые, не менее изысканные ритмы, отказываясь от прямой линии, заставляет любоваться красотой линий изогнутых¹. Стремление изумить, поразить воображение привело мастеров рококо к активному использованию разнообразных материалов: темного дуба, латуни, черепахового панциря, перламутра, мрамора, эмали, слоновой кости. Были созданы искусственные материалы: бисер, стекларус; разработана богатая палитра цветного золота четырех оттенков: красного, белого, зеленого, лимонного. Предпочтение отдавали лимонному и сочетанию зеленого с белым. Внимание к материалу, умение показать его с самой выгодной стороны, обыграть его естественную красоту характерны для лучших ювелирных изделий.

Металл. Выдающихся результатов достигли французские мастера золотых и серебряных дел. К сожалению, мало что сохранилось в самой Франции, так как большая часть таких изделий была отправлена в переплавку. В 1750 г. в Париже работали около пяти сотен мастеров-ювелиров, лучшими среди которых были Тома Жермен (1673–1748) и Франсуа-Тома Жермен (1726–1791). Это была та область прикладного искусства, где формы рококо усваивались с особой легкостью. Не меньшим спросом пользовались и изделия мастеров сварочных работ, такие как лестничные и балконные решетки, ворота и ограда с ажурными узорами.

Одним из самых процветающих видов прикладного искусства Испании было производство изделий из металла, достигшее в XVIII в. той же славы, какой оно пользовалось в XVI столетии. В полумраке церкви по-

¹ Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смыслы орнаментального образа. М.: Галант, 1998.

блескивали замечательные решетки из кованого позолоченного железа или бронзы с фантастическим барочным плетением, служившие оградой для капелл. В произведениях серебряных дел мастеров наряду с литьем по-прежнему широко применялась техника чеканки.

В середине XVIII в. в Англии была мода на серебро. Стремясь сделать изделия из этого драгоценного металла доступными для более широкой публики, шеффилдский мастер Томас Боулсовер изобрел в 1742 г. технику покрытия изделия серебряными пластинами, получившую название «шеффилдская пластина».

На рубеже XVII и XVIII вв. в европейских ювелирных украшениях появляется новый элемент – алмаз, ограненный особым способом и названный бриллиантом, в переводе – «сверкающий». Светоносный бриллиант становится основным акцентом изделия, его достоинства ярче выявляются в сочетании с цветными камнями и общей легкостью конструкции. Важным элементом формообразования ювелирных изделий XVIII в. были мотивы цветочных композиций. Это довольно сложные украшения, целиком составленные из цветов и листьев, выполненных из драгоценных камней, золота, серебра. Некоторые украшения-букеты подобраны из ярких и сочных по цвету камней: аметистовые тюльпаны, рубиновые розы, аквамариновые ромашки, бирюзовые незабудки. Среди изумрудных листьев можно рассмотреть гранатовую гусеницу, бабочку с агатовыми прозрачными крылышками, мушку из халцедона. Букеты привлекают свежим и неповторимым разнообразием каменных цветов. Ювелиры XVIII столетия в своих работах широко использовали приемы литья и чеканки, ручной гравировки, применяли матовое и блестящее золото, а также золото зеленого, желтого и красного цветов, опалесцирующие эмали, перламутр гравированный и гладкий, с локальными накладками и мозаичный¹.

К концу XVIII столетия капризные, доведенные до крайнего перенасыщения формы начинают постепенно «успокаиваться». В искусстве теперь преобладают более строгие и упорядоченные формы, тяготеющие к античным первоисточникам, к простоте и ясности. Можно сказать, что стиль рококо стал апогеем, завершающим стилем абсолютистских монархий. Все последующие художественные течения будут отображением республиканской идеологии.

¹ Вельфлинг Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Изд-во «Грядущий день», 1913. С. 26.

Керамика. Подлинным переворотом в истории западноевропейской керамики стало изобретение в начале XVIII в. немецким химиком Иоганном Бетгером фарфора особого типа. Вскоре в саксонском городке Мейсене была открыта мануфактура, начавшая производить один из самых ценных фарфоров в мире – мейсенский. Мейсенская мануфактура прославилась своими изящными сюжетными статуэтками, сервизами, вазами, туалетными приборами, псевдокитайскими изящными безделушками – разрисованными фигурками китайских мандаринов, лодочками и пагодами. Во Франции керамическое дело также переживает подъем.

Изданный Людовиком XV в 1759 г. эдикт, предписывавший отправить в переплавку сервизы из золотых и серебряных блюд, способствовал появлению сервизов из фаянса, а затем и фарфора. Фаянсовые изделия самых изящных форм, украшенные великолепными росписями, изготавливали в Марселе (в мастерских вдовы Перрена) и в восточных районах Франции (в Нидервиллере, Страсбурге и Люнвилле). Однако истинным законодателем мод в производстве керамики со второй половины XVIII в. стал французский севрский фарфор, который производился на мануфактуре в Севре с 1756 г. «Родоначальницей» этого предприятия была небольшая мануфактура в Венсене, в пригороде Парижа, основанная Людовиком XV в 1738 г. и переведенная позднее в Севр. Венсенский фарфор отличался высоким мастерством отливки фарфоровых цветов в стиле рококо. Покровительницами Севрской мануфактуры являлись фаворитки короля мадам Дюбарри и мадам де Помпадур; имя последней получил один из классических цветов севрского фарфора, «розы Помпадур». К работе в Севре были привлечены талантливые художники и скульпторы: Франсуа Буше, Клод Дюплесси. Севрские мастера великолепно работали как с глазурованным фарфором, так и с бисквитом. Цветочный декор, представленный необыкновенной красоты букетами, корзинами, венками был излюбленным мотивом украшения. Статуетки из бисквита стали визитной карточкой севрского фарфора.

Бурный расцвет, который переживало в этот период традиционное для Испании производство керамики, был связан с необходимостью обеспечивать керамическими изделиями заморские колонии. Старая мануфактура в Талавере постоянно наращивала объемы производства. Если в XVII в. основным источником декора для испанских мастеров являлись итальянские образцы, то в XVIII в. возросло влияние восточного искусства. На ма-

нуфактурах в Манисесе, возле Валенсии, возрождается производство керамики с люстром. В 1727 г. граф де Аранда основал в Алькоре, возле Валенсии, поточное производство фаянсовой посуды, наняв для этой цели триста работников, в том числе французов, итальянцев и голландцев. Благодаря мастерам-керамистам, выписанным им из Мустье, в Испании получили распространение орнаментальные мотивы в манере Берена. На фабриках Талаверы, Манисеса и других городов Каталонии создавали полихромные изразцовые панно, сюжетные и орнаментальные, широко применявшиеся во внутреннем и внешнем декоре дворцов и церквей.

Дерево. Прикладное искусство, однако, создавало вещи, которыми можно было пользоваться. В этот период в моду опять входят восточные, прежде всего китайские, мотивы. Изящные по форме, украшенные тонким, изысканным декором, художественные изделия китайских мастеров отлично гармонировали со стилем, процветавшим при европейских королевских дворах. Первые китайские образцы были завезены в Европу торговыми судами вест-индских компаний еще в начале XVII в. В середине XVIII в. увлечение «китайщиной», коллекционирование фарфора и лаков, подражание китайским образцам достигает апогея. Братья Мартэн выпускают изящную, декорированную китайскими мотивами мебель в технике черного лака. Ведущим центром французской, да и всей европейской художественной мебели этого периода был Париж¹. После 1743 г. вошло в правило ставить клеймо мастера или цеха на особенно качественные предметы мебели. Эта форма защиты качества продукции была последним отголоском цехового строя. Во второй половине XVIII в. парижская корпорация столяров и чернотесов объединяла около 1200 мастеров-мебельщиков. Фантазии мастеров-краснодеревщиков была предоставлена полная свобода. Мебельщики потворствовали вкусам заказчиков, придумывая всевозможные формы и типы изделий, способных удовлетворить любую потребность и прихоть человека. Столы, например, отличались огромным количеством разновидностей: столики-тумбы, вырастающие из изголовья кровати; столы в спальне; столы на колесиках для подачи пищи, кофейные, карточные; столы для игры в шашки, для цветов; будуарные столы и многое-многое другое. Особым разнообразием отличались стулья. Существовало множество типов табуретов и скамеечек всевозможных форм, высоты

¹ Прикладное искусство Франции XIII–XX вв. М.: Искусство, 1995.

и стилей. Мебель эпохи Людовика XV, особенно сундуки и настенные часы-консоли, прекрасно вписывалась в причудливые формы и рокайльные узоры интерьеров в стиле рококо.

В XVIII в. в Италии происходит возрождение техники маркетри, пережившей свой расцвет еще в XVI в. Самым талантливым мастером, специализировавшимся на инкрустации ценных пород дерева слоновой костью, был Пьетро Пиффетти (1700–1777), работавший при Савойском дворе. С 1760-х гг. на работы краснодеревщиков Венеции и Генуи заметное влияние оказывает английский стиль мебели, известный под названием «чиппендейл» (английский рококо).

Текстиль. Общие перемены в декоративном оформлении интерьеров рококо изменили характер шпалер. Во Франции в XVIII в. открывается ковровая мануфактура, возглавляемая Удри. Стремясь к точному воссозданию живописных оригиналов, фабрики использовали в работе огромное – более 1200 – количество тончайших цветовых оттенков. Были созданы серии ковров, получивших название «алентуры» (от франц. «окружение, обрамление»). Алентуры имитировали картину в деревянной раме, висящую на узорной ткани. Вокруг рамы располагались гирлянды цветов, фигурки амуров.

1.7. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы конца XVIII – начала XIX в.

На рубеже XVIII и XIX вв. складываются два стилистических направления – классицизм и ампир. Оба стиля характеризуют время правления Наполеона Бонапарта. С 60-х гг. XVIII в. во Франции развивается стиль классицизма. В его формировании большую роль сыграли раскопки в Геркулануме (1719) и в Помпеях (1748). Обозначилась тенденция возврата к античности. В этом процессе немаловажное значение имели и опубликованные И. И. Винкельманом в 1750–1760-х гг. исследования, посвященные античному искусству.

Прикладное искусство испытывало большое влияние архитектуры, ее точных линий. Формы изделий стали проще и строже, их силуэт – спокойнее, предметы опирались на устойчивые, массивные граненые ножки-завитки. Декор периода классицизма логичен и ясен, для него характерны симметрия и уравновешенность. Изменилась его функция. Если рокайль-

ный декор скрывал конструкцию, маскировал переход одной части в другую, то классический подчеркивал членение предметов. Излюбленными элементами орнаментики классицизма стали медальоны, венки, факелы, античные алтари, урны, треножники, драпировки и различные изображения мифологических существ.

Классицизм

Классицизм XVIII в. имеет как бы две основные фазы существования: первая, «королевская», фаза – стиль, возникший при дворе Людовика XVI и имеющий органичные связи с рококо. Вторая фаза – стиль эпохи Директории, развивающийся в послереволюционный период как своеобразное продолжение, усиление классицистического начала.

Орнамент. Принципы классического орнамента были задействованы и в ткачестве. Рисунок тканей периода классицизма стал менее подвижным и более строгим. Прямые полосы, мелкие, сухо трактованные цветы, изображение пасторальных атрибутов являлись основными элементами орнамента. Обычно на красном, зеленом, голубом или желтом фоне выделялся кремовый или белый узор со светотеневой разработкой. Большую роль в формировании стиля тканей в последней четверти XVIII в. сыграл лионский ткач, рисовальщик и фабрикант Филипп де Лассаль. В творчестве Лассалья проявились доскональное знание техники производства и талант декоратора. Его узоры с большим раппортом лишены дробности. Гирлянды, венки и букеты он сочетал с изображением разнообразных птиц, элементами пейзажа, атрибутами земледелия, сельскими и античными сценами, обрамленными крупными цветами. Тканям Лассалья свойственны сочетания голубых, малиновых, желтых тонов и использование черного и темно-коричневого цветов для передачи светотеневой моделировки. Подобно многим мастерам этой эпохи, Лассаль сам воплощал свои рисунки в материале, что обеспечивало его произведениям единство замысла и исполнения.

Металл. В XVIII столетии большое внимание уделялось декоративному оформлению обеденного стола. Обычно в центре стола помещались большие серебряные или бронзовые вазы для цветов, фарфоровые скульптурные группы, изображавшие героев античной мифологии. Между ними ставили серебряные или бронзовые многорожковые канделябры и подсвечники, серебряные суповые чаши, блюда с крышками, бутылочные и рюмочные передачи. Известнейшим создателем серебряных столовых серви-

зов был придворный мастер Людовика XVI Р.-Ж. Огюст. В его творчестве отразились особенности периода становления классицизма, когда в произведениях сохранились характерные для рококо элементы декора: подвешенные на лентах с бантами цветочные и листовые гирлянды, корзины цветов, амуры в грациозных позах, а также членение поверхности спиралевидными или прямыми желобками. В период классицизма и в последующее время французские серебряники проявляли повышенный интерес к фактуре металла, выразительность которой усиливали сплошное золочение и полировка, доведение до зеркального блеска. Такая техника использовалась в так называемых туалетных гарнитурах. Они состояли из зеркал, коробочек для драгоценностей и пудры, рукомыльных приборов, а также предметов для десерта. Подобное десертных сервизов и туалетных гарнитуров было вызвано обычаем светских людей принимать гостей в будуарах.

Французские ювелиры эпохи классицизма для украшения изделий наряду с другими техниками активно применяли эмаль по гильошировке и живописную эмаль. В их произведениях общему характеру декора отвечал спокойный колорит эмали, построенный на сочетании серого, голубого, синего, розового, зеленого, белого цветов в точно найденных соотношениях. В XVIII в. ни одна страна не могла соперничать с Францией в производстве изделий из серебра и золоченой бронзы. Указ конца XVII столетия, запрещающий изготовление мебели из драгоценных металлов, стимулировал развитие декоративной бронзы, которая стала одним из самых популярных видов прикладного искусства. Этому также во многом способствовало объединение во второй половине XVIII в. серебряников и бронзовщиков в единую корпорацию. В создании предметов художественной бронзы принимали участие скульпторы, исполнявшие модели, литейщики-чеканщики, отливавшие и начерно чеканившие изделия, и чеканщики-позолотчики, завершавшие чеканку и золотившие готовые произведения с помощью амальгамы. Бронза была прекрасным материалом для изготовления разнообразных предметов убранства, для выражения смелых замыслов художников – орнаменталистов. Профессионализм бронзовщиков позволял создавать как крупные предметы, так и мелкую пластику. Широко применялись накладки, украшавшие мебель и одновременно увеличивавшие ее прочность. Повсеместно были распространены бронзовые светильники. Особенно ценились изделия выдающегося бронзовщика второй половины XVIII в. П. Гутьера. Его бра и канделябры отличаются тщательностью про-

работки отливки, сочетанием блестящей и матовой позолоты, изобретение которой приписывают этому мастеру. Канделябры, выполненные в форме треножников, и бра в виде декоративных перевязей получили распространение в последней трети XVIII столетия.

Керамика. В эпоху классицизма развивается целая отрасль фарфорового производства, так называемого бисквита – неглазурованного фарфора. В стиле классицизма изделия из бисквита стали активно подражать античным камням. Это были маленькие плакетки, медальоны, вставки для мебели, ювелирных изделий, часто имевшие характерный синий цвет фона (за счет применения синьки) и чистый белый рельеф¹.

Ампир

Последнее десятилетие XVIII в. прошло во Франции под знаком революции, в ходе которой на политическую арену вышел новый класс – буржуазия. В результате переворота 1794–1799 гг. власть над страной была сосредоточена в руках первого консула Наполеона Бонапарта. В 1804 г. он был провозглашен французским императором. Стиль искусства наполеоновской империи, цель которого заключалась в утверждении и прославлении ее величия, получил название «ампир». Его хронологические рамки шире, чем время существования империи и охватывают период 1790–1820-х гг.

Ампир – это завершающий этап развития классицизма второй половины XVIII в. Его формированию и развитию способствовало творчество многих деятелей французской культуры: живописца Ж.-Л. Давида, мебельщика Ж. Жакоба, архитекторов А. Балтарда, Т. Броньяра, Т. Хоупа. Но главными создателями официального стиля были придворные архитекторы Ш. Персье и П. Фонтен, разрабатывавшие проекты интерьеров. Для мастеров ампира по-прежнему свойственен интерес к искусству античности. Это обращение к классическим традициям носило характер копирования древних памятников Греции, Рима, Этрурии и Египта. Типичное для ампира соединение в одном произведении классических форм, орнаментальных мотивов и ренессансных барочных образцов создало предпосылки для развития эклектики в искусстве XIX в. Активное применение золочения (лепнины, фарфора, дерева), безукоризненное полирование и безупречная ар-

¹ Этот рожденный в фарфоре прием декора получил новую интерпретацию в оформлении интерьера. Появился так называемый гризайль – рисунок, имитировавший лепнину, располагавшийся в менее «ответственных» местах интерьера.

хитектоничность придают ампирным вещам подчеркнутую торжественность и некоторую холодность. Декор произведений отличается строгостью отбора деталей, четкой организованностью, упорядоченным, несколько однообразным ритмом. Наиболее распространенными элементами орнаментики стиля являются гирлянды, листья аканта, рога изобилия, молнии, стрелы, лавровые венки, воинские атрибуты. Свойственная искусству ампирных мастеров декоративность проявилась в применении для украшения интерьеров, фарфора, слоновой кости, перламутра, стекла, хрусталя, драгоценных и поделочных камней, а также в использовании интенсивных, богатых глубокими оттенками, нередко контрастных цветов: пунцово-красных, черно-синих, изумрудно-зеленых, сочетающихся с белым, золотисто-желтым, серебристо-серым. Среди многоцветия внутреннего убранства жилища сверкало серебро: ажурные корзины, вазы, кувшины, бутылочные передачи, канделябры, декоративные обелиски, треножники. В столовых сервизах изделия из белого и золоченого серебра часто соседствовали с цветным и прозрачным стеклом, граненым хрусталем, с предметами из фарфора, обильно украшенными матовым и блестящим золочением.

Так как в мебельном производстве еще более усилилась тяга к массивным бронзовым накладкам, бисквитные изделия теперь приобрели монументальность, плотность фона. Их пластика стала напоминать не прозрачную резьбу камней, а тяжелую гипсовую массу. Предметный мир активно украшался скульптурным декором в виде фигур египтянок, фавнов, купидонов, римских богинь. Все это трактовалось со своеобразной помпезной грацией, пластичной текучестью объемов. Ампи́р породил удивительный предметный мир, как бы сотканный из воинской атрибутики, почерпнутой из римского арсенала: щиты, мечи, колчаны со стрелами, кирасы, военные топоры и др. В отличие от классицизма ампи́р легко жертвовал комфортом ради смысловой выразительности, и мебель этого стиля часто отличалась жесткостью и неудобством. Даже фарфоровые вазы приобрели монументальность, сплошь покрылись золотом и сюжетными изображениями в виде целых картин, напоминая тяжелые, литые бронзовые предметы.

Орнамент. В целом орнаментика ампи́ра довольно эклектична, постоянно сочетает условные и натуралистические элементы и в этом смысле имеет определенную стилевую созвучность с декором эллинизма. Этот орнамент вбирает в себя все, что работает на главную его социальную зада-

чу – утверждение власти империи. Активно используются обильные цветочные гирлянды, венки в помпезно-триумфальном духе, мотивы тяжелых драпировок знамен, аксельбантов и прочей современной ему военной атрибутики, создавая порой перегруженные композиции орнаментальных решений.

Металл. В период господства стиля ампир были заложены основы нового промышленного искусства, получившего развитие в дальнейшем. Это стало возможным после отмены в конце XVIII в. ремесленных корпораций и введения новых производственных специальностей. Традиционные приемы художественной обработки драгоценных металлов были механизированы: так, чеканка была заменена штамповкой, гравировка – накаткой. Широко использовались прессы и штампы, токарные и прокатные станки. Это позволяло получать безукоризненно ровные, гладкие ленты серебра определенной толщины. В результате применения машин формы и орнаментальные мотивы повторялись в произведениях разных мастеров. В повторяемости, ставшей неотъемлемой чертой стиля, были заложены основы стандарта. Большинство новых технологических приемов, использовавшихся серебряниками, было заимствовано ими у бронзовщиков. Именно в декоративной бронзе впервые получила развитие чеканка на новой технологической основе – моментальное перенесение рисунка с матрицы под воздействием плавно нарастающего давления, а также «холодный способ» крепления отдельных деталей изделий, усовершенствованная технология золочения с градацией позолоты на матовую и блестящую. Среди мастеров бронзового дела ведущая роль принадлежала придворному мастеру П.-Ф. Томиру. В декоре его изделий использованы разнообразные варианты женских фигур: кариатиды, грации, богиня Виктория.

Применение новых технологий, удешевлявших и ускорявших изготовление предметов прикладного искусства, привело к созданию производственных фирм, которые объединяли сотни мастеров различных специальностей, и к организации торговых выставок, призванных выявить и пропагандировать новые достижения художественной промышленности. На выставках 1802 и 1806 гг. были показаны произведения выдающихся серебряников ампира, таких как М.-Г. Бьенне и Ж.-Б. К. Одио – представители известной династии ювелиров. В работах Одио и Бьенне много общего. Их художественная практика является примером нивелировки индивидуального стиля, типичной для мастеров ампирного серебра. Под руковод-

ством Бьенне работала фирма из шестисот мастеров, изготавливавших нессесеры, шкатулки, веера, табакерки, трубки, зонтики, письменные приборы, мебель, вазы, канделябры, сервизы и парадное оружие. Для их отделки применяли черепаховый панцирь, кость, янтарь, сталь, стекло, кожу, дерево. Это было самое крупное в Европе ювелирное объединение.

Керамика. Наряду с серебряным делом широкое развитие в период ампира получило относительно молодое искусство фарфора. Большую роль в переходе от производства мягкого фарфора, характерного для XVIII в., к твердому фарфору сыграл директор мануфактуры, крупный химик и минералог А. Броньяр. Технологическую базу нового производства создали такие открытия химиков мануфактуры, как получение теста, имитирующего бронзу, изобретение способа аппликации мягкого голубого фарфора на твердую белую основу, а также разработка богатой колористической гаммы росписи по глазури, дающей тончайшие переходы цвета. Среди изделий из фарфора того времени преобладали изготовлявшиеся сериями тарелки. Их система декора неизменна: цветные борта и непрерывный фриз с золотым или полихромным растительным орнаментом, дно, украшенное букетами, речными, морскими, сельскими пейзажами, жанровыми композициями, нередко копирующими фламандцев. Борта, как правило, были зеленого, темно-голубого, теплого оранжевого или розового цвета. Мастера других центров фарфорового производства, возникших во второй половине XVIII – начале XIX в. в черте старого Парижа, подражали севрским художникам. Основным поставщиком фарфора для императорского дома Франции наряду с Севром было предприятие Даготи. За первые шесть лет существования оно сумело завоевать известность и признание. Об этом свидетельствовала серебряная медаль, которой был отмечен основатель предприятия на художественно-промышленной выставке, состоявшейся в Лувре в 1806 г. С мануфактурой Даготи связано активное использование разнообразных цветных фонов в фарфоре стиля ампир. Специалисты фарфорового производства много работали над восстановлением утраченных рецептов глазурей, над имитацией различных материалов, в частности цветного камня. Все чаще ими применялась машинная печать вместо ручной росписи.

С середины 1820-х гг. прикладное искусство вступило в новую стадию развития, для которой характерны бурное развитие машинного производства, усовершенствование технологий изготовления изделий, выпуск

массовой продукции. Это было время создания художественно-промышленных школ и музеев, сыгравших значительную роль в развитии различных ремесел. В серебряном производстве наиболее существенным технологическим новшеством было применение электролиза для покрытия изделия из меди серебром или золотом, запатентованное фирмой Ж. Кристофля. Это позволило перевести изготовление столовых приборов на промышленную основу.

В середине XIX столетия складывается художественное течение, получившее название «историзм». В его основе лежало обращение мастеров к таким стилям прошлого, как готика, ренессанс, барокко и рококо. Лучшие работы этого периода отличаются высоким художественным уровнем, осознанное следование образцам прошедших веков. Но во многих изделиях, особенно массового производства, подражание носило поверхностный характер.

Столь разные стили, как ампир и классицизм, сложились в очень небольшой отрезок времени; по сути, это всего лишь первая половина XIX в. Тем не менее, будучи отголоском древней эллинистической культуры, они заложили основы новых стилистических течений и стимулировали интерес художников к культуре Древнего мира.

Список рекомендуемой литературы

Базен Ж. Барокко и рококо / Ж. Базен. Москва: Слово / Slovo, 2001. 286 с.

Буткевич Л. М. История орнамента / Л. М. Буткевич. Москва: Владос, 2004. 267 с.

Готика / под ред. Р. Томана. Köln: Konemann, 2000. 526 с.

Гнедич П. П. История искусств / П. П. Гнедич. Москва: ЭКСМО, 2005. 144 с.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство: учебное пособие для вузов / Т. В. Ильина. Москва: Высшая школа, 2000. 368 с.

История мирового искусства / БММ АО. Москва, 1998. 720 с.

Искусство итальянского Ренессанса / под ред. Р. Томана. Köln: Konemann, 2000. 464 с.

Искусство модерна / под ред. Г. Ф. Беккер. Köln: Konemann, 2000. 426 с.

Классицизм и романтизм / под ред. Р. Томана. Köln: Konemann, 2001. 520 с.

Лоренц Н. Б. Орнамент всех времен и стилей / Н. Б. Лоренц. Москва: ЭКСМО, 2009. 296 с.

Любимов Л. Д. Искусство Древнего мира / Л. Д. Любимов. Москва: Просвещение, 1996. 304 с.

Любимов Л. Д. Искусство Западной Европы / Л. Д. Любимов. Москва: Просвещение, 1996. 318 с.

Миллер Дж. Антиквариат / Дж. Миллер. Москва: АСТ: Астрель, 2004. 752 с.

Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства / А. де Моран. Москва: Искусство, 1982. 578 с.

Соколова М. В. Мировая культура и искусство: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / М. В. Соколова. Москва: Академия, 2008. 363 с.

Фокина Л. В. История декоративно-прикладного искусства / Л. В. Фокина. Москва: Феникс, 2009. 241 с.

Эрмитаж: альбом [Изоматериал]. Москва: Изд-во «Иван Федоров», 2001. 144 с.

Глоссарий

Бисквит – белый, матовый фарфор для изготовления скульптуры, получил распространение в XVIII в.

Гривна – серебряное или золотое украшение в виде обруча, которое носили на шее. Встречаются также варианты из бронзы и железа, витые и гладкие версии.

Инкрустация (от позднелат. *incrustato* – букв. покрытие корой) – украшение изделий и зданий узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, перламутра и цветных камней, которые накладываются на поверхность и отличаются от нее по цвету или материалу.

Интарсия (от итал. *intarsio*) – вид декоративно-прикладного искусства, инкрустация, выполняемая деревом по дереву. Интарсия – фигурное изображение, узоры из пластинок дерева, разных по текстуре, цвету, врезанных в деревянную поверхность.

Кабашон – особая форма сильно выпуклой с одной стороны полусферы, придаваемая камням при шлифовке; камень с такой формой шлифовки.

Камейное стекло – двухслойное стекло с резьбой, выделяющей белое рельефное изображение на цветном фоне.

Камея (или гемма) – ювелирное изделие или украшение, выполненное в технике выпуклого рельефа на драгоценных или полудрагоценных камнях или на морской раковине.

Люстр (от фр. *luster* – блеск) – пигмент, наносимый на керамические изделия поверх обожженной глазури, дающий в результате восстановления муфельного обжига металлический или перламутровый отблеск.

Маркетри (от фр. *marqueterie*) – мозаика из тонких пластинок ценных пород дерева, толщиной от 1 до 3 мм, различных по цвету и текстуре, наклеивающихся на основу из простых пород дерева.

Маскарон (от фр. *mascherone*) – вид скульптурного украшения здания в форме головы человека или животного анфас.

Меандр – известный еще со времен неолита и распространенный тип ортогонального орнамента. Имеет вид линии, ломанной под прямым углом. В Древней Греции символизировал вечность.

Миллефиори (букв. с итал. *mille fiori* – тысяча цветов) – вид мозаичного стекла, характеризуемого особыми декоративными рисунками. Стекло миллефиори изготавливается из слоев мелких стеклянных пластинок между разноцветными слоями стекла.

Мягкий фарфор – изделия тонкой керамики, спекшиеся и непроницаемые для воды и газа, обычно белые, звонкие, просвечивающие в тонком слое.

Пальметта (фр. *palmette*) – растительный орнамент в виде веерообразного листа пальмового дерева, цветка аканта или жимолости.

Тимпан (в архитектуре) – это полукруглая или треугольная ниша над входом, внутреннее поле фронтона. Чаще всего оформляется скульптурным, живописным или мозаичным изображением какого-либо сюжета.

Фибула (от лат. *fibula* – шпилька, застежка) – металлическая застежка для одежды, одновременно служившая украшением. Некоторые фибулы выполнены из благородных металлов, инкрустированы драгоценными камнями.

Филигрань (от лат. *filum* – нитка и *granum* – зерно) – ювелирное изделие, спаянное из тонкой проволоки. Элементы филигранного узора бывают самыми разнообразными: в виде веревочки, шнурка, плетения, елоч-ки, дорожки, глади и т. д.

Чернь, ниелло (от итал. *niello*, уменьшит. от *niger* – черный) – сплав серебра, свинца, серы и других компонентов, с помощью которого украшают изделия из металлов, главным образом из серебра. Чернь наносится на гравированную поверхность металла, предмет подвергается обжигу, по-

сле чего на нем выявляют черный или темно-серый рисунок, прочно сплавленный с основой.

Шпалеры (от ит. spalliera) – стенные безворсовые ковры с сюжетными и орнаментальными композициями, вытканые ручным способом в технике репсового уточного плетения.

Эмаль (не путать с эмалевыми красками) – тонкое стекловидное покрытие, получаемое в результате высокотемпературной обработки.

Эмаль «гильшоше» (эмаль по гильшошировке) – особенности использования этого приема заключаются в покрытии несколькими слоями прозрачной цветной эмали.

Тесты к главе 1

1.1. Декоративно-прикладное искусство античного периода

1. Что было характерно для древнегреческого искусства?

- А) гармоничное сочетание жизнеподобия и меры;
- Б) отсутствие гармонии;
- В) преобладание условностей.

2. Что можно сказать о древнегреческой керамике?

- А) чрезмерная декоративность;
- Б) эстетика целесообразности;
- В) отсутствие функциональности.

3. Каковы характерные черты древнегреческого орнамента?

- А) геометричность;
- Б) сюжетность;
- В) изобразительность.

1.2. Декоративно-прикладное искусство Византии

1. Искусство Византии развивалось в рамках:

- А) политеизма;
- Б) монотеизма;
- В) космизма.

2. Декоративно-прикладное искусство Византии испытывало влияние:

- А) художественной культуры Египта;
- Б) эллинизма;
- В) первобытных художественных практик.

3. Орнамент Византии характеризует:

- А) изобилие деталей;
- Б) лаконизм изображения;
- В) абстракция.

1.3. Декоративно-прикладное искусство эпохи Средневековья

1. Декоративно-прикладное искусство Средневековья отражает:

- А) религиозные взгляды;
- Б) светские представления;
- В) атеистическое мировоззрение.

2. В средневековом орнаменте использованы:

- А) растительные мотивы;
- Б) геометрические элементы;
- В) многофигурные композиции.

3. Стилистика декора эпохи Средневековья:

- А) «звериный» стиль;
- Б) абстрактный стиль;
- В) смешение разных стилей.

1.4. Декоративно-прикладное искусство эпохи Возрождения

1. Эстетическое кредо эпохи Возрождения:

- А) синтез красоты и пользы;
- Б) сочетание внутренней и внешней гармонии;
- В) духовное совершенство.

2. Для орнамента эпохи Возрождения характерны:

- А) усиление личностного начала;
- Б) обобщенность;
- В) фантазийность.

3. Как декорировалась мебель в эпоху Возрождения?

- А) использовался прием интарсии;
- Б) использовалась роспись;
- В) не декорировалась.

1.5. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVII в.

1. Художественно-стилистическое направление барокко формируется в период расцвета:

- А) абсолютистской монархии;

- Б) феодализма;
- В) демократических преобразований абсолютистской монархии.

2. Кто относится к крупнейшим мастерам-мебельщикам эпохи барокко?

- А) фламандец Андре Шарль Буль;
- Б) итальянцы Маттео ди Альвице и Николо Пеллипарิโอ;
- В) голландец Адам ван Вьянен.

3. Главным формообразующим элементом ювелирных изделий эпохи барокко являлся:

- А) тератологический образ;
- Б) цветочный мотив;
- В) геометрический элемент.

1.6. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVIII в.

1. Для стиля рококо характерны:

- А) совершенство формы;
- Б) ассиметричность природных форм;
- В) минимализм.

2. Какие искусственные материалы, применяемые в декорировании изделий, были созданы в XVIII в.?

- А) стеклокерамика;
- Б) стеклярус;
- В) пластическая масса.

3. Название особого фарфора, изобретенного в начале XVIII в. немецким химиком Иоганном Бетгером:

- А) марсельский;
- Б) страсбургский;
- В) мейсенский.

1.7. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы конца XVIII – начала XIX в.

1. Какие два стилистических направления в искусстве складываются в это время в Европе?

- А) модерн и модернизм;
- Б) классицизм и ампир;
- В) барокко и реализм.

2. В фарфоре использовался прием подражания.

- А) античным камням;
- Б) древнегреческой керамике;
- В) каменным сосудам Египта.

3. Какая страна являлась лидером в производстве изделий из серебра и золоченой бронзы?

- А) Англия;
- Б) Франция;
- В) Италия.

Глава 2. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ РОССИИ

2.1. Декоративно-прикладное искусство Древней Руси

Искусство восточных славян до сих пор изучено мало. Археологи исследуют праславянские и славянские древности, стремясь определить границы и время их распространения, обращаются к письменным источникам, сохранившим сведения о славянах и народах, близких им по мировоззрению. На землях, где в конце первого тысячелетия нашей эры расцвела славянская культура, обитали разные народы. Они многократно переживали вторжения с Востока, набеги степных кочевников, разрушительные нашествия гуннов. Их жизнь особенно усложнилась в эпоху Великого переселения народов. Древнейшие сведения, которые сохранились у античных, а затем у византийских писателей, сообщают о славянских племенах как о могущественном народе, населяющем огромные пространства и земли, с которым должны были считаться его соседи¹.

Так, изучение памятников культуры восточных славян выявило тесную связь славян со скифами Поднепровья. И те и другие занимались земледелием и владели различными ремеслами². В раскопках (район рек Днепра и Днестра Киевской обл.) исследованы остатки памятников древних славян, живших во II–I в. до н. э. и позже, обнаружены глиняные сосуды и изделия из бронзы, выполненные в технике литья – пряжки, закладки и браслеты. Керамика представлена горшками различных размеров, кувшинами, мисками, кружками, кубками. Они вылеплялись от руки, так как гончарный круг еще не был известен мастерам. Все вещи полновесны и тяжелы. Чувствуется, что материал еще довлеет над мастером: нет четко выверенной формы. Однако удавалась блестящая и чрезвычайно гладкая поверхность (техника лощения – «выглаживание» поверхности камнем). Обобщенность, простота и массивность – вот основные характеристики керамики того времени. Особо выделялись изделия черного цвета. Эта техника прокопчения, продымливания керамики в закрытых горнах пришла с Востока и сохранилась в искусстве деревенских гончаров вплоть до XX в.

¹ Рыбаков Б. А. Искусство древних славян. М.: Наука, 1953. Т. 1.

² Василенко В. М. Русское прикладное искусство. М.: Искусство, 1977.

Отсутствие декора не свидетельствует о равнодушии к художественности, просто эстетическое чувство еще неотделимо от простейшей магии. Встречаются украшения с использованием линейного, еще очень примитивного геометрического орнамента, содержащего тем не менее все те элементы, которые станут основными в геометрическом орнаменте последующих поколений: простые полосы, треугольники, полукруги, ямочки.

Наряду с керамикой сохранились и металлические вещи, предназначенные для ношения на одежде. Это бронзовые фибулы, не только застегивавшие плащи, но и выполнявшие магические функции: на поверхности ножки фибулы изображался треугольник – знак, защищающий его владельца. Треугольники встречаются затем в ряде форм последующих столетий и отражаются в геометрическом орнаменте народного искусства. Отдельные фибулы, возможно, принадлежавшие воинам, имели на поверхности рисунок, в котором можно угадать натянутый лук со стрелой. Иногда фибула или подвеска содержала самый простейший мотив узора: две пластически выполненные линии, окаймленные узором из точек. Бронзовые подвески выполнялись из скрученной в три-четыре раза проволоки¹. П. Н. Третьяков описывает найденный браслет, свернутый в три кольца из проволоки овального сечения. Изготавливались и плоские бронзовые браслеты. У северных славянских племен был распространен спиралевидный орнамент, который изящно завершал головку булавки. Подобные весьма скромные изделия – булавки, браслеты, обручи отливались из бронзы. Они сохранили остатки декорирования цветным стеклом. Из бесцветного стекла создавали и самостоятельные украшения: бусы, ожерелья.

Начавшееся Великое переселение народов привело к глубоким изменениям на юге Восточной Европы. Началось формирование новой, более сложной художественной культуры (мнение историка М. И. Артамонова), имевшей неславянский характер. Это связано с тем, что славянские племена оказались под сильным и продолжительным влиянием римской цивилизации (II–IV вв. н. э.).

Керамика этого периода достаточно сложна. Ярким новшеством является применение гончарного круга, пришедшего на юго-восток Руси из римских провинций, давшего разнообразие видов посуды и различие в фор-

¹ Третьяков П. Н. Чаплинское городище. Памятники зарубинецкой культуры // МИА. М., 1959. № 70.

мах. Изделия становятся легкими и тонкими, очевидно внимание мастера к декору: часто используются зигзагообразные или волнистые линии, имеющие магическое значение (орнамент символизирует воду и оберегает от зла). Орнаменты выполнялись разными способами. Создавались волнообразные узоры, вдавленные в глину, равномерно обтекающие горло или тулово сосуда. Они составлены из трех-четырех лент. Другие орнаментальные мотивы, вероятно, восходившие к Солнцу, представляют собой вертикальные полосы из концентрических кружков. Среди элементов орнамента есть геометризованное колесо – громовой знак – важнейший языческий символ. Вырезанные таким способом узоры выступают на матовом фоне четкими черными линиями, напоминая гравирование по металлу. Кроме того, на кувшинах встречаются рисунки, похожие на узоры вышивок. Им свойствен простой несложный ритм, геометричность, графичность. Появилось бережное отношение к форме. Она теперь ощущается не грубо, примитивно, в ней объем членится тонкими профилями – полосками. Таким образом, мастер украшал поверхность кувшина, придавая ему большую художественную выразительность. Встречались кувшины, миски-чаши, кубки и без орнаментации. У них ясные и выразительные по своим силуэтам формы, пластичные и изящные объемы. Это свидетельство того, что мастера настолько чувствовали форму, что могли создать красивую и декоративно-построенную вещь, не прибегая к ее орнаментированию.

Ювелирное мастерство этого периода постепенно укрепляется и приобретает новые черты. Наибольшего расцвета оно достигает к концу IV в. Бронзовые пряжки, серьги, ободки, фибулы, браслеты, подвески – все эти вещи выполняли и магические, и художественные, и бытовые функции. Мастера искусно владели ковкой, умели выплавлять предметы разных форм; предполагается, что они владели техникой выемчатой эмали, искусством не местного происхождения. Эмали отличались прочностью, их цвета не меркли. Мастера любили красный, синий, зеленый и желтый цвета. Вещи, отлитые из бронзы и расцвеченные выемчатой эмалью, отличались большой декоративностью и перекликались с красочными вышивками. Нередко эти изделия тоже сравнивались с драгоценными цветными камнями.

Интересным примером декорирования металла с использованием гравировки является медный цилиндр с изображением птицы и растительного орнамента. Образ птицы – один из самых распространенных сю-

жетов в русском прикладном искусстве. Манера изображения обычна – стилизация стерла реальные черты птицы. Ее голова повернута к геральдической лилии, которую на Руси называли «криноном» (от греческого слова «κρίνον» – лилия).

В длинных курганах Смоленщины найдены ювелирные изделия IV–V вв., отражающие развитие стиля, хранящего аграрную символику и тесно связанного с геометрическим стилем вышивки и ткачества. Так, в декоре фибулы использован прорезной рисунок. Его ясная простота и суровость, скупость форм в сочетании с яркими и чистыми красками эмалей рождены не только символикой, но и чувством декоративности.

Декоративное искусство VI–VII вв. развивается в сложных условиях¹. Постоянные набеги кочевников из Азии, походы славянских дружин к Балканам создавали невероятные переплетения культурных влияний. Как отмечали в своих работах исследователи А. А. Спицын и Б. А. Рыбаков, зооморфные и антропоморфные фибулы отражали языческие мифы, образы славянских божеств от богини-матери, берегинь, Перуна, Хорса до коней, птиц, змей, рыб и странных фантастических чудовищ. К сожалению, по свидетельству исследователей, от VIII–X вв. сохранилось немного художественных произведений. Уцелели, главным образом, изделия из металла (бронзы, меди, серебра). В это время славяне уже прочно занимают огромную территорию, соприкасаясь с угро-финскими племенами (весь, меря, мурома, чудь). Кроме того, на Севере чувствуется влияние культуры Скандинавии. С Востока через Волгу проходят торговые дороги арабов. В эти времена прокладывается знаменитый торговый путь «из варяг в греки», соединивший головные русские города, ставшие центрами культуры и искусства. Здесь оседали произведения иноземного искусства, порой служившие образцами для местных художников, обогащавшие их творчество, вливавшие в него новые мотивы и формы. Исследователи Н. Е. Макаренко, П. П. Ефименко отмечают исчезновение в этот период изделий, украшенных изображениями зверей, птиц, фантастических чудовищ и человека. В оформлении вещей явственно прослеживается новый стиль, характеризующийся только геометрическим орнаментом.

Развитие ремесел в эту эпоху стало еще более значительным. Мастерство всевозможных «древodelий», кузнецов, златокузнецов было немалым. Именно в это время славяне освоили такие трудные в ювелирном де-

¹ Седов В. В. Восточные славяне VI–XIII вв. М.: Наука, 1982.

ле виды украшений, как зернь и скань; развивалась обработка камня и кости. В VIII–X вв. в славянском искусстве стали явственно намечаться тенденции к дифференциации. В течение почти семи веков первого тысячелетия нашей эры славянское искусство являлось относительно слитным, синкретичным, его социальная, а следовательно и художественная, функция была очень широкой. Все изделия, которые выходили из рук мастера, обслуживали основные бытовые потребности. Выполненные вещи мало отличались друг от друга; они были относительно одинаковы по своему художественному качеству, разделяясь в лучшем случае на обыденные и праздничные. Еще не появились вещи простые и вещи особо драгоценные, резко выделявшиеся из общей массы. Все изделия несли печать простой и мужественной красоты, силы и энергии.

В керамике же по-прежнему волнистые линии, слегка вдавленные в сырую глину, стелились на простой незамысловатой посуде. Пробегали по поверхности сосудов тонкие концентрические линии, обрамляя их горло, словно ожерелье. Иногда появлялись узоры из вдавленных в глину кружков. Изготавливались и кувшины, где виден уже настоящий художественный замысел (сосуд из поселения Луг на реке Тясьмин). Нередко керамика украшена простым волнообразным орнаментом. Он очень выразителен и по-своему даже изящен. Его плавные очертания придают сосудам мягкость, и мысль о жизнедающей стихии – о воде – рождается при созерцании его. Этот волнистый орнамент, то сравнительно бедный, то более щедрый, устилает разнообразную глиняную посуду, использовавшуюся в славянских поселениях этого периода. Территория его распространения огромна. Его простые геометрические формы, по-видимому, перекликались с геометрическими узорами не дошедших до нас тканей и входили составным элементом в общий «геометрический стиль» эпохи.

Интересны находки в Старой Ладогe и Обонежье. Там найдено много бытовых вещей, сделанных из дерева. Среди них гребни и обломки деревянной посуды, полностью покрытые декором из ромбов, выполненных в технике простой углубленной резьбы. Но всего любопытней ручки ковшей, завершенные головками птиц и зверей. Подобные ковши послужили образцами для создания ковша-птицы, столь любимого в Древнем Новгороде в X–XI в. и распространившегося потом на все крестьянское искусство русского Севера.

В целом искусство древних славян охватывает значительный исторический период. Воздействие таких самобытных и мощных культур, как

скифо-сарматская, византийская и иранская в ранние века нашей эры, все более возраставшее и, как известно, чувствующееся в целом ряде славянских произведений, не могло изменить самостоятельного художественного творчества, но придавало славянскому искусству новые силы, объединяло его с ценнейшими достижениями античной культуры, как их понимали Византия и иранский, поздне-арабский Восток¹.

На русском Севере немалую роль играло соприкосновение с культурой Скандинавии и угро-финских народов, бывших прямыми соседями славян, а часто живших среди них, так как славяне, заселяя их земли, или оттесняли их, или включали их в свою территорию. Здесь также значительны были формы искусства, присущие славянам, и, даже заимствуя, например, отдельные виды украшения у угро-финнов (уточки, лебеди, гуси), славянские мастера придавали им особый характер, следуя своим художественным вкусам. Природа Севера, средней полосы и юга накладывала сильную печать на искусство славян, которое, будучи в целом единым, приобретало местные черты.

Большое значение для всего славянского искусства имели те его художественные формы, в которых наиболее ярко проявлялись народные черты. Искусство эпохи язычества было глубоко народным. Его формы и орнаменты лежали в основе даже тех изделий, которые испытывали влияние заимствованных мотивов. То же происходило и с усвоенной извне художественной техникой (например, с техникой зерни). Так, например, во время раскопок 1950 г. на Старорязанском городище был обнаружен клад с ювелирными изделиями, изготовленными приблизительно в первой четверти XIII века². В составе клада разнообразные произведения древних мастеров: серебряный с чернью медальон с изображением Богоматери с младенцем; серебряные полые восьмилучевые подвески – колты, декорированные зернью и розеткой из каймы тонких крученых проволочек – «сканью». Особую художественную ценность представляли крестики из серебра с зерновым орнаментом, бронзовая позолоченная булавка в виде лилии, украшенная перегородчатой эмалью красного и зеленого цветов и серебряные браслеты с позолотой. Браслеты имеют тонко выгравированные рисунки (лев, грифон, два дракона) и орнамент. Аналогии орнаменту

¹ *Василенко В. М.* Русское прикладное искусство.

² *Монгайт А. Н.* Старая Рязань / Материалы и исследования по археологии СССР. № 49. М., 1955.; *Корзухина Г. Ф.* Русские клады XI–XIII вв. М.: Л., 1954.

и изображениям зверей и чудовищ можно найти и среди предметов декоративного искусства, и в белокаменной резьбе храмов, прежде всего Владимира и Суздаля.

Искусство восточных славян, развивавшееся на обширных территориях, уже в первом тысячелетии нашей эры оказывается настолько значительным и своеобразным, что это дает возможность понять его стремительный расцвет в XI–XIII в., охвативший Киев, Чернигов, Новгород, города Владимиро-Суздальской земли и отраженный в своеобразных формах искусства русской деревни этого времени¹. Здесь выявляются первые и определяющие дальнейшее развитие декоративной культуры художественные формы, нередко достигающие даже в эпоху древнеславянского искусства большой художественной силы и выразительности. В искусстве настойчиво прослеживаются определенные геометрические мотивы и изображения анималистического характера. Также очевидна приверженность славянских мастеров к определенным формам, к узорам, в которых явно проступает идея звезды, соединенной с мотивами ромба, треугольника, волнистой линией, с изображением птиц и животных.

Искусство древних славян отражает их космогонические представления, знания о мире, природе. В изделиях, независимо от того, керамический ли это сосуд или бронзовая фибула, всегда заключен целый мир представлений, верований. Своеобразная поэтичность этих произведений свидетельствует о том, что к тому времени начинали складываться первые эстетические идеалы, которые потом должны были определить рождение подлинно великого русского искусства.

2.2. Декоративно-прикладное искусство XIV–XVI вв.

Искусство данного периода, преимущественно повествовательное и декоративное, стремилось к литературности и внешней выразительности, достигавшейся часто за счет весьма свободного истолкования иконографических сцен и насыщения их бытовыми деталями. Эта тенденция, а также постоянный интерес художников к портрету и изображению реальных зданий и пейзажа подготовили переход русского искусства на путь светского развития.

Металл. С середины XIV в. оживляется ювелирное искусство. Оклад «Евангелия боярина Федора Кошки» с чеканными рельефными фигурами

¹ Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII–XIII вв. М.: Наука. 1982.

в многолопастных обрамленьях и с тончайшей сканью, яшмовый потир работы Ивана Фомина с чеканкой и сканью, чеканные кадила, «сионы», воспроизводящие формы шатровых и купольных храмов, братины, ковши, чаши, литой с чеканкой панагиар новгородского мастера Ивана сохраняют тектоническую ясность формы и орнамента, подчеркивающего строение предмета. В XVI в. чеканка и скань дополняются финифтью. Продолжает развиваться растительный орнамент, сплошь оплетающий изделия. Московская и сольвычегодская финифть, теряя в тонкости исполнения и цельности колористической гаммы, выигрывает в яркости и богатстве оттенков, соперничая с блеском драгоценных камней. По заказу Строгановых в Сольвычегодске изготавливаются предметы «усольского дела», расписанные яркими сказочными цветами по белой грунтовой эмали. Появляются сюжетные изображения, носящие следы западноевропейского воздействия. Применяется чернь с ясным красивым рисунком, соответствующим форме изделий. Позднее в черни нарастает узорчатость, распространяются восточные мотивы. Лишь к концу столетия возрождается более строгий орнамент. Большое распространение получает басма, покрывающая изделия из дерева, украшающая фоны икон.

В XIV – начале XV в. в декорировании икон используется орнамент в виде цветов в кругах, заимствованный из византийских и балканских рукописей. В XVII в. причудливые растительные узоры приобретают чисто русский характер. Увлечение в XVII в. пышной орнаментикой приводит к утрате художественной меры, в особенности при украшении предметов драгоценными камнями и жемчугом, из которых komponуются узоры, прежде выполнявшиеся из золота.

Ту же эволюцию испытало литье из цветных металлов – от Царь-пушки Андрея Чохова, бронзы Дмитрия Сверчкова в московском Успенском соборе до оловянных ажурных литых рам к киотам XVII в. Даже в изделиях из железа наблюдается увлечение узорчатостью. Пример тому – кованые решетки московской церкви Георгия Неокесарийского, врата из просеченного железа в рязанском Успенском соборе, петли и дверные ручки рядовых зданий.

Керамика. Бытовая керамика XIV–XV вв. груба и примитивна по форме. Лишь с XVI в. начали применять технологии «морения» и лошения. На флягах появились геометрическая орнаментация и, позже, плоскорельефные изображения фигур. Многие изделия воспроизводят металлические

формы, в орнаментации видно влияние деревянной резьбы. С конца XV в. фигурные балясины и красные терракотовые плитки, украшенные пальметтами, а порой покрытые светло-охряной глазурью, включаются в декор фасадов. В XVI в. изготовлялись для убранства зданий зеленые изразцы с рельефными бытовыми и военными сценами. С середины XVII в. белорусские мастера выполняли многоцветные изразцы, в частности для собора Ново-Иерусалимского монастыря в Истре.

Дерево. До нас дошли немногие крупные образцы резьбы по дереву XIV–XVI вв. Таков острый по силуэту Людогошинский крест из Новгорода, украшенный сложным орнаментом и изображениями святых. Больше сохранилось мелких деревянных изделий, среди которых тонкостью и красотой исполнения выделяются работы мастера Амвросия. В XVI в. в деревянную резьбу проникают элементы восточного искусства. Virtuозная мелкая плоскорельефная ажурная резьба царских врат из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова, выполненных иноком Исаией, трон Ивана Грозного с шатром и резными историческими сценами XVI в. при относительно дробном узоре отличаются архитектурной четкостью сложно скомпонованных завершений. Изощренная ярославская ажурная резьба напоминает четкостью форм металл. В этот период в Москву приезжают белорусские резчики во главе с Климом Михайловым, которые вводят в художественный обиход западноевропейские барочные формы. «Белорусская резь» получила распространение в иконостасах, поражающих богатством и разнообразием деталей. Ее формы также обыгрывались в наружном белокаменном декоре. Если разнообразные деревянные ковши и блюда отличались мягкой пластикой округлых форм, оттененных легким геометрическим орнаментом, то в мебели использовались крупные ажурные растительные мотивы. Геометрическая трехгранновыемчатая резьба украшала ларцы, свечные ящики, столики. Нередко в мебели применялись формы, заимствованные из архитектурного декора. Резные изделия часто пестро раскрашивались.

Роспись была преимущественно орнаментальной. По технике и характеру она долгое время сохраняла связь с иконописью. По-видимому, в XVI в. появилась «золотая» роспись деревянной посуды, известная позднее как хохломская. Роспись распространялась на стены, оконное стекло, резной декор в интерьере. Нередко орнаментальные побеги сплошь покрывали поверхность предметов. Эти мотивы просуществовали в русских об-

ластях вплоть до последнего времени. Позднее на мебели и посуде появилось «бытийное письмо» – бытовые сцены, сказочные существа и т. д.

Текстиль. Шитье имело много общего с живописью. Лучшие мастерские шитья были в XVI в. сосредоточены в Москве при царском дворе. В мастерской Старицких были изготовлены две большие плащаницы, отличающиеся глубинно психологической характеристики персонажей и безупречной артистической техникой.

Набойки (набивные рисунки) XVI в. наряду с геометрическими и растительными мотивами, восходящими, возможно, к домонгольским образцам, воспроизводят восточные и западные орнаменты привозных шелковых тканей. Позднее появилась трех- и четырехцветная набойка. В XIV–XVI вв. существовало высокоразвитое узорное ткачество, о чем свидетельствует паволока иконы «Звенигородского чина» Андрея Рублева. Также получило распространение золотое кружево с геометрическими сетчатыми мотивами либо с растительными элементами. Иногда в узоры вводятся жемчуг, серебряные бляшки, цветной просверленный камень. Некоторые узоры того времени сохранились в нитяном льняном кружеве до XX в.

Кость. В памятниках резьбы по кости XV–XVI вв. видны неизжитые черты «звериного стиля» в ажурном орнаменте. Искусство резчиков из Холмогор ценится высоко в Москве, где они работают, украшая свои изделия птицами и зверями «в травах». Особенно хороши многочисленные ларцы с крупным сквозным растительным орнаментом. Успешно осваивали мастера и изображение религиозных образов. Так, в «Распятии» XVI в., хранящимся ныне в Угличском историко-художественном музее, воссозданы удлинненно-изящные пропорции фигур Дионисия.

В XIV–XVII вв. искусство в России развивалось под большим влиянием православия. В архитектурных памятниках преобладают церкви, в памятниках живописи – иконы. В связи с этим было сильно влияние византийских мотивов на развитие культуры Руси в это период. Часть ремесел, не подверженная этому влиянию, развивалась самостоятельно. Секуляризация русского искусства началась в конце XVI – начале XVII в., что определило иное направление его развития.

2.3. Декоративно-прикладное искусство XVII – XIX вв.

Особенность российского декоративного искусства – его массовость, «картельность» и анонимность. Многие столетия, вплоть до 20-х гг. XX в.,

крестьянское домашнее производство, а с XVIII–XIX вв. и кустарные крестьянские промыслы насыщали деревни и города глиняной, деревянной и металлической утварью, деревянными и керамическими игрушками, набивными тканями и т. д. Особенно знаменитыми стали хохломская деревянная посуда, городецкая яркая и жизнерадостная роспись по дереву, дымковские глиняные фигурки и свистульки, федоскинские лаковые шкапульки с росписью и жостовские подносы. Самобытные промыслы сложились у народов Севера, Сибири, Дальнего Востока. Безымянные мастера народнойковки, литья, резьбы, росписи, ткачества создавали подлинные шедевры русского декоративно-прикладного искусства.

К XVII в. в декоративно-прикладных практиках России сложилось развитое художественное производство: ростовская и усольская расписная эмаль, великоустюжское чернение по серебру, нижегородская резьба на причелинах изб и т. д. Со времен Петра I вошли в употребление вещи западноевропейского типа: фаянс, создававшийся на фабрике московского купца Афанасия Гребенщикова, фарфор, изобретенный Дмитрием Виноградовым, литая и чеканная утварь, мягкая мебель. С XVIII в. входят в широкое употребление изделия из стекла: М. В. Ломоносов наладил мануфактурное производство стекла, мозаичной смальты и зеркал. Лучшие архитекторы XVIII – начала XIX в. создавали эскизы предметов декоративного убранства интерьеров. Такие зодчие, как Росси, Воронихин, начинали свою карьеру с работы декоратора. В своих проектах они активно использовали изделия российских мастеров декоративно-прикладного искусства.

Заказы императорского двора и высшей знати размещали на частных предприятиях. Это прежде всего фаянсовый завод Ауэрбаха в Конаково и фарфоровый завод Гарднера в Вербилках. В XIX в. высокого мастерства достигли фарфоровый завод Попова, фаянсовый и фарфоровый заводы Кузнецовых. В данный период в рамках стиля, получившего название «историзм» (или «эkleктика») большое распространение получают имитации предметов ушедших эпох, стилизации, которые подчас трудно отличить от прототипов; например, появляется посуда в стиле рококо, «готическая» и «ренессансная» мебель и др. Еще в конце XVIII в. во Франции появилась мода изготавливать «античные» предметы одежды, мебель и посуду по эскизам археологов; затем эта тенденция нашла выражение в работах мастеров русского ампира и получила развитие в рамках эkleктического стиля XIX столетия.

Отметим также, что до начала XIX в. любое изделие – кувшин, серги или мебельный гарнитур – было неповторимым произведением мастера, который создавал его от начала и до конца. Позднее мастера заменили художник, рисовавший будущую вещь, и ремесленник, воплощавший замысел в дереве, фарфоре, металле. По одному рисунку изготавливали десятки одинаковых предметов. Часть работы стали выполнять механизмы, и декоративно-прикладное искусство к середине XIX в. постепенно превратилось в отрасль промышленности.

Литейное искусство

Литье – древний и очень распространенный способ изготовления изделий путем заливки расплавленного металла в специальные формы. Остывшая отливка зачищается и дорабатывается способом чеканки.

Начало истории искусства литья в России теряется в глубине веков. В технике литья исполнялись такие сложные художественные изделия, как змеевики, нательные кресты, амулеты и вотивы. Произведения северного медного литейного искусства были популярны вплоть до XIX в. Изделия, производимые народом и реализуемые на ярмарках, весьма разнообразны по назначению – от пряжек и чернильниц до рукомольников. Орнаментальные мотивы литых изделий не отличались разнообразием и какими-либо сложными элементами, так как техника литья не допускала более тщательной проработки орнамента или включения сложных композиций. Перспективы развития литейного искусства заключались в сочетании с другими техниками: ковкой, штамповкой, украшением драгоценными или полудрагоценными камнями.

Уже в XVI в. Тула была местом производства железа, а затем и оружия. В 1712 г. при Оружейной слободе был основан Тульский оружейный завод, где исполнялись государственные заказы. Сюда были переведены мастера из Оружейной палаты Московского Кремля, что, видимо, сыграло свою роль в развитии украшения оружия, а впоследствии и производства художественных изделий и уникальной мебели. Москва стремилась сосредоточить производство оружия на казенном предприятии, объединить мастеров и усовершенствовать выделку металла и оружия, но мастера добивались права работать дома. Самостоятельность мастеров способствовала развитию искусства украшения оружия, которое пользовалось известностью уже в конце XVIII в. К этому времени сформировались специфиче-

ские художественные приемы оформления оружия, как, впрочем, и мебели и других предметов, превосходящих аналогичные иноземные изделия. Заимствовав алмазную огранку стали, известную английским ювелирам, тульские мастера овладели ею в совершенстве, сочетая этот эффектный прием с другими видами обработки металла.

Сочетание интенсивного цвета вороненой стали с ее переливающимися оттенками от глубоких синих и голубых тонов до темно-зеленых и розовых с позолотой и светлой поверхностью блестящей стали давали возможность создавать широкую цветовую палитру. Красоту отделки усиливали ювелирная тонкость бронзовых позолоченных рельефов и игра граненых стальных «алмазов». Последние придавали черты особой неповторимости работам тульских мастеров. Граненые стальные элементы с успехом имитировали игру настоящих алмазов. Гранение производилось вручную и отличалось высоким качеством. Стальные шарики обрабатывались по типу бриллиантовой огранки, до 16 граней, причем величина их не превосходила размеры мелких бисеринок. Применение «алмазов» и сочетание их с другими приемами обработки металла отличалось большим разнообразием и гармоничным соответствием форме предмета.

В украшении эфесов шпаг, охотничьих ножен, деталей ружей использовались все виды обработки стали. Орнамент отличался строгостью стиля классических мотивов. Имели место сюжетная миниатюра (сцены охоты, бег оленей) и воинские эмблемы, исполненные прекрасным рисунком. Весь декор гармонично сочетался с конфигурацией частей оружия.

Отношение к медным изделиям у народов Севера было особое. Медь считалась издавна магическим металлом и несла в себе спасение от болезней и различных бед, способствовала процветанию дома и семьи.

Несмотря на то что в первой половине XVII в. на Пинегу было распространено христианство, там в этот период еще господствовало идолопоклонничество, сохранялась вера в домовых, колдунов, ведьм. Оружием против нечистой силы служили кресты на гайтанах (цепях), называемые чертогонами. Крест с кружком считался оберегом против злых сил. Такое же значение придавалось латунным гребням, которые носили на поясе. О производстве медных гребней на Севере известно немного. В XIX в. они часто изготавливались бродячими медниками. Мотив парных конских голов в медных изделиях северных ремесленников появился не во времена колонизации Севера новгородцами, а ранее – как результат торговых свя-

зей местных жителей с племенами, населявшими территорию Волго-Окского междуречья. Излюбленный элемент декора на поверхности медных изделий – циркульный или глазковый орнамент, повторяющий знаковое изображение солнца.

Б. А. Рыбаков полагает, что в разнообразных соединениях и композициях подобные системы кругов всегда представляют собой символическое изображение солнца, в культе которого заключается глубокое и целостное мировоззрение древнего язычества.

Самостоятельную группу медных изделий, выполненных в технике литья с просечкой и иногда гравировкой, образуют спицы для крепления льна к прялке. Спицы представляют собой прямоугольную или трапециевидную рамку для зеркала небольшого размера. Первоначально форма зеркала напоминала фигуру Мокоши – богини природы. Позднее под воздействием городской культуры XVIII в. изменились очертания предмета и общий стиль орнаментики. Он стал более условным и усложненным. Подобные условные изображения древнеславянской богини плодородия встречаются вплоть до середины XX в.

В 1970-х гг. появился ряд публикаций, посвященных кимженским литейщикам, где отмечается, что мастера продолжали свою деятельность и в XX в., снабжая многих жителей Севера, особенно канинских ненцев. Ассортимент кимженских мастеров отличается большим разнообразием: складни, иконки, кресты, церковные колокола, медные украшения для церквей, колокольчики для почтовых лошадей и для скота, конская и оленья упряжь, латунные украшения для женского и мужского национальных костюмов ненцев, бляхи для коновальских сумок.

Древнейшим центром металлургии, начиная с неолита и бронзовой эпохи, был Урал. Здесь вокруг больших и малых заводов строились города. XVIII в. – время быстрого развития регионального промышленного производства меди, железа, чугуна, а затем оружия. Промышленное производство металла не мешало сохранению ремесла на всем протяжении XVIII столетия. На Урале изготавливались медные и железные предметы обихода, в том числе с росписью. Медная посуда и различная утварь простых и удобных форм, часто украшенная рельефным орнаментом, пользовалась популярностью в России. Она делалась при заводах Демидова, где с середины века стали выпускать и железные подносы под прочным «хрустальным» лаком, изобретенным местным живописцем Худояровым.

Изготовленные на Урале каслинская литая скульптура и чугунные решетки украшали Москву и Подмоскowie, Петербург, усадьбы и губернские города, особенно Урала и Сибири. Златоуст славился парадным оружием. На Златоустской оружейной фабрике, где с начала XIX в. было налажено производство высококачественного оружия, получило развитие и его художественное оформление. Овладев приемами травления и позолоты, оборонной чеканкой, гравировкой и насечкой по металлу, сочетая полированную и вороненую поверхности с матовым рельефом, мастера добивались яркой декоративности не только орнаментальных мотивов, но и сюжетных композиций. Клинки сабель и шпaг, охотничьих ножей украшались изображениями нарядной военной атрибутики, символических фигур, сцен охоты и эпизодов сражений.

Как и в Туле, в Златоусте делали не только оружие: изготавливали подносы, бритвы, что позволяло мастерам более свободно трактовать сюжетные сцены. Этот уникальный вид мастерства сохранился вплоть до нашего времени.

Урал складывался как центр различных ремесел, связанных с металлургией; они сопутствовали промышленному производству меди и железа, созданию монументальных произведений: скульптуры, оград, архитектурных деталей. Параллельно с выполнением государственных и частных заказов на крупные работы делались предметы бытового назначения: медная посуда и различная утварь, железные подносы и сундуки, литые и кованые изделия.

Один из наиболее известных литейных промыслов России – это Каслинский центр, который, будучи одним из самых старинных промыслов, практически не претерпел серьезных технологических изменений и сохранился до сего дня.

Здесь уже в середине XIX в. было развито производство высокохудожественных изделий. Наряду с чугунными плитами, лестницами, оградками для садов и парков отливалась монументальная скульптура, лучшие образцы которой вошли в историю русской культуры, градостроительства и архитектуры. Каслинские мастера изготавливали не только монументальную скульптуру, но и мелкую пластику, а также большое количество декоративных изделий прикладного характера. Это подсвечники, шкатулки, лотки, коробочки, часто дополненные скульптурными формами или ажурным литьем. Данное искусство обрело свои черты благодаря творческим поискам

мастеров, освоивших такой специфичный материал, как чугун и своеобразную технологию его обработки. Не случайно особенно полюбилось ажурное литье, в котором каслинцы проявили свое виртуозное мастерство и творческую выдумку: в ажурных решетках преодолевалась тяжесть темного чугуна, легкий рельеф при этом создавал игру светотени. Каслинская пластика и предметы прикладного искусства полюбились в России. В начале XIX в. делались украшения к костюму: пряжки, броши, браслеты, перстни, в которых ажурный рельеф применялся с большим эффектом.

Таким образом, можно сказать, что в литейном искусстве и сегодня живы традиции, сложившиеся еще в Древней Руси. А открытие многих новых месторождений железной руды и меди дает возможность совершенствоваться мастерам-литейщикам в своем профессионализме, а также расширять ассортимент изготавливаемой продукции.

Искусство скани и зерни

Искусство скани и зерни известно уже со II в. н. э. Интерес к этой технике не ослабевает и по сей день. За 900-летнюю историю скань претерпела множество видоизменений: от глухой до ажурной, от золота до стали. Менялись сюжеты и орнаменты. На заре православия это обилие языческих мотивов, которые смешиваются с византийской орнаментацией и образуют причудливую русскую вязь. С развитием и распространением стилистических направлений из Западной Европы в эту причудливую вязь проникают мотивы ренессанса, барокко, рококо, классицизма. Развивается и усложняется сама техника, и, таким образом, она может сочетаться и со вставками из драгоценных камней, и с эмальерными вставками. Золото является одним из самых благородных материалов (металлов), которые были когда-либо известны человеку. Использование его в такой сложной технике, как скань или зернь, оправданно. Золото легкоплавкий материал, оно очень пластично и достаточно экономично. Из небольшого количества золота можно вытянуть многометровую тончайшую проволоку, которая под умелой рукой мастера образует сложный узор из колец, завитков, пальметт и мн. др. Не зря золото и техника скани очень гармонично сочетаются в украшениях как женских, так и мужских. Золотой сканный орнамент украшал колты, бармы X–XII вв.; оклады икон, басмы, серьги XIV–XVI вв. И чем большей являлась потребность украшать себя и свой костюм, тем вероятнее были предложения мастеров-сканщиков. С XVI в. известны роскош-

ные навесные пуговицы, украшенные ажурной вязью с замысловатым узором. Чем тоньше была проволока, чем сложнее рисунок, тем более благородным и дорогим выглядело само изделие. Искусство скани из золота претерпело большие перемены: «с приходом в русское прикладное искусство барочных, классицистических мотивов сложные византийские, средневековые орнаментальные мотивы начинают отступать»¹. В искусстве России второй половины XIX в. были попытки реанимировать древнерусское филигранное искусство, но новые материалы, с которыми экспериментировали мастера, не заинтересовали потребителя.

Еще в глубокой древности люди обратили внимание на пластичность драгоценных металлов и широко использовали это свойство при изготовлении ювелирных украшений. Ажурные или напаянные на металлический фон узоры, напоминающие легкое кружево, делали как из гладкой проволоки различной толщины, так и из проволоки, расплюсненной в тонкую ленточку при помощи вальцов, или из веревочек, свитых из двух или трех металлических нитей. Часто эти серебряные и золотые узоры украшали напаянными на них мельчайшими блестящими шариками из того же материала. Подобные изделия, относящиеся к IX–X вв., встречаются при раскопках древнерусских городов и деревенских курганов почти повсеместно. От старого русского слова «скасть», т. е. сучить, свивать нити, этот технический прием получил название «скань», а выполненные им изделия называют «скаными». Ассортимент сканых изделий очень многообразен: массивные подносы и шкатулки; ажурные, легкие сахарницы, коробочки, ларчики, корзиночки и солонки; цепи, пряжки и пояса; пуговицы разной величины, от маленьких, с горошину, до крупных, с куриное яйцо; браслеты, перстни, серьги, броши, ожерелья, запонки; ярлыки и украшения для пробок винных бутылок, игольницы, футляры для ножниц, ложки-ситечки, ручки для пера, сумочки, кошельки и портсигары; оклады икон и церковных книг, лампы и кадильницы. Трудно перечислить все множество предметов, которые в разное время, в разных художественных центрах создавались из легких, как кружево, ажурных узоров или покрывались ими. Они украшали быт. Дешевые сканые изделия делали из красно-медной проволоки и покрывали затем позолотой или серебрили. Золото как наиболее мягкий из драгоценных металлов дает возможность получить наитончайшую проволочную нить.

¹ Молотова В. Н. Декоративно-прикладное искусство. С. 98.

Применение проволоки различной толщины и чередование гладкой и ссученной веревочки дает мастеру-сканщику возможность вносить большое разнообразие в узоры, четко выделять основной рисунок, давать различные варианты сочетания гладких и рубчатых деталей орнамента. Редко скань используется самостоятельно. Чаще всего вместе с ней можно увидеть и другой вариант декорирования, который называется «зернью». Применение зерни очень разнообразно: она бывает разбросана по всему орнаменту, окаймляет части предмета полосами, а также располагается в виде сетки, ромбов, треугольников или же образует рельефные пирамидки и грозди.

Вьющийся стебель с побегами, спирально закрученные веточки или пучки трав, перехваченные колечками, – излюбленные мотивы древнерусской скани. Но каждый художественный центр нашей страны, где было развито сканое мастерство, сохраняя общность основы, имел ярко выраженные особенности орнамента.

В тонких сканых узорах, выполненных золотых и серебряных дел мастерами, улавливается близость к изделиям народного творчества, которая, несмотря на различие материала, говорит о стойкости многовековых традиций народного искусства. Скань делалась почти повсеместно, но в одних центрах она занимала ведущее место, в других встречалась в виде исключения. Самыми значительными центрами, как удалось установить, были Новгород, Москва и города русского Севера. Каждый из этих центров отличается особенностями орнаментов, и в каждом из них расцвет сканого мастерства, как и вообще серебряного дела, приходится на разное время, в зависимости от экономического и политического положения того или иного города.

Искусство Великого Новгорода во всех своих отраслях носит ярко выраженный индивидуальный характер. Новгород был крупным центром серебряного дела на протяжении нескольких столетий. Скань широко применялась новгородскими серебряниками в XIV–XVI вв. В конце XV в. и в XVI столетии в Новгороде популярен орнамент крупных сердец, образованных соединенными по два спиральными завитками и равномерно расположенных на фоне, сплошь заполненном мельчайшими кружками из тонкой скани.

Для новгородских сканщиков XVI в. характерен прием, дающий мастеру возможность выделить некоторые части узоров широкой, как бы проведенной кистью полосой, образованной тремя нитями: тонкая витая веревочка между двумя гладкими. Так же, как и сердцевидный орнамент, основной рисунок располагается на фоне мельчайших сканых кружков.

Иногда сканый или сканый с эмалью орнамент разворачивается на матовом фоне, прочеканенном особым инструментом – канфарником: стилизованные цветы и травы, поднимающиеся из кольца, как бы из устья вазы, легкие стебли с побегами, трилистниками с трехлопастными зубчатыми лепестками. Иногда орнамент легкостью и изяществом напоминает о том, что в XVI в. культура и искусство Новгорода были тесно связаны с Москвой, занимавшей ведущее место в ювелирном деле страны. И здесь золотое дело отличалось ажурностью орнамента и сложностью работы.

Расцвет сканого мастерства в Москве приходится на XV и XVI вв., но и значительно позднее, в XVIII–XX вв., встречается много высококачественных работ.

Московская скань второй половины XVI в. и всего XVII столетия почти всегда полихромна. Она неразрывно связана с яркой, многоцветной эмалью, для которой служит обрамлением.

В XVIII в. московская скань сильно изменяет свой характер. Она редко бывает расцвечена эмалью, сканый орнамент большей частью делается ажурным, не припаивается к фону, а в случае надобности накладывается на металлическую эмалевую или стеклянную основу.

Московских сканых изделий последней четверти XVIII в. сохранилось очень много. Для них особенно характерен узор сетки из четырехлепестковых цветков. В орнамент обильно вводится зернь, которая украшает цветки, окаймляет края предметов прямыми и ломаными полосами, обрамляет медальоны, заполняет сплошь круги или полусферические выпуклости на рамах.

В первые годы XIX в. часто делали сканый орнамент из прямых вертикальных, довольно толстых полос гладкой плющеной проволоки, между которыми расположены плотные вертикальные прямые стебли из свитой в жгут скани, густо усеянные с двух сторон мелкими отростками в виде листиков и с круто свернутыми спирально концами с отверстием посередине. Зернь применяется в эти годы в еще большем количестве, чем в XVIII в. Часто встречается орнамент сетки, сплошь усеянной мелкой зернью. Излюбленный мотив сканых изделий Древней Руси – спирально изогнутые стебли с мелкими отростками и непрерывно выходящий стебель с побегами с двух сторон – часто применяется сканщиками начала XIX в., конец каждого отростка они украшают зернью, а иногда и весь стебель сплошь покрывается полосой блестящих шариков.

В 30–40-х гг. XIX в. основной рисунок сканого ажурного орнамента резко выделяется толстой плющеной проволокой, блестящей и гладкой, рельефно выступающей на фоне мелких сканых завитков.

В последней четверти XIX в. русские серебряники в поисках национальных русских форм и орнаментов возвращаются к старой технике эмали по сканому орнаменту.

Сканые изделия северных русских городов отличаются особенностями орнамента, сближающими их с народным искусством русского Севера. Заметно стремление к округлым линиям, листья изгибаются, превращаясь в круги, ножкам-цветкам ларца или солонки придается почти шарообразная форма. Мотив свернувшегося листа, образующего круг, характерный для великоустюжской серебряной скани, встречается и в яркой росписи северной деревянной посуды и прялок.

На сегодняшний день традиции скани хранятся некоторыми промыслами, такими как Красносельский, Казаковский, Мстерский и Софринский. Художественно-промышленное предприятие Русской православной церкви «Софрино» является лидером в производстве предметов церковного культа.

Красносельский ювелирный промысел Костромской области – наиболее крупный центр производства ювелирных изделий из цветных металлов, где применяются самые разные виды их обработки. Здесь выпускали и дешевые украшения (броши, серьги, кольца), и уникальные золотые вещи (кубки, вазы). Сегодня красносельские ювелиры сохраняют ориентацию на изготовление разных видов изделий, что является своего рода традицией. Различного типа посуда (кувшины, стопки, чашечки) чередуется в ассортименте продукции с ювелирными украшениями (в последние годы появились изделия из золота). Техника скани используется для создания крупных кубков и ваз, декоративных тарелок и ювелирных украшений. В технике филигрانی впервые созданы скульптурные работы – обобщенные образы животных. Сверкающая чистым серебрением или приглушенная искусственной патиной-оксидированием, филигрань демонстрирует богатые возможности материала и неиссякаемую творческую фантазию мастеров.

Казаковская филигрань сложилась как самобытное направление обработки металла в селе Казаково Нижегородской области под прямым влиянием мастеров красносельского промысла, которые были учителями

местных ювелиров и создателями первых образцов изделий для нового промысла, начавшего свою деятельность в середине 1930-х гг.

В орнаменте казаковской филиграни прослеживаются изменение и развитие рисунка от геометрических зигзагообразных лент к мотивам растительного характера, умело переведенным в декоративные формы.

Некоторое подражание кружевоплетению перешло в откровенно металлический узор, для которого типична упругость завитков и сочленений элементов, связанных четкими конструктивными тягами. Скани казаковских мастеров достигли высокого уровня, что позволило расширить ассортимент изделий, дополнить его коробочками, шкатулками, вазочками, в которых продолжается работа над рисунком растительного орнамента.

Промысел Владимирской области развился в XIX в. Здесь обработка металла начиналась с изготовления чеканных окладов к иконам, выполненным местными живописцами, с изготовления посуды из цветных металлов с последующим серебрением и золочением. Работа с филигранью расширила декоративные возможности изделий. Ажурный орнамент стал использоваться как накладной декор в вазочках и стопках из металла. Изучение художественного наследия прошлого помогает современным ювелирам в создании новых по форме и содержанию произведений на основе национальных традиций.

Искусство русской эмали

Эмальерное искусство, так полюбившееся киевским мастерам, являлось тем не менее привозным. В XI–XII вв. эмальерное искусство было однообразным, использовался один вид эмали – выемчатая, ограниченность цветовой гаммы которой была обусловлена отсутствием школы и мастерства. Пик своего расцвета русская эмаль переживает до татаро-монгольского ига (яркий тому пример – облачение митрополита Алексея, найденное в Москве, украшенное дробницами, выполненными в технике эмали), после которого технология будет восстанавливаться по крупницам до XV столетия. В эпоху нашествия монгольских орд торговые и культурные связи оборвались, в связи с чем многие виды искусства стали исчезать. Сравнивая произведения золотых и серебряных дел мастеров, в том числе изделий с финифтью, домонгольской поры с памятниками ювелирного искусства конца XIV–XV в. можно проследить развитие в творчестве мастеров новой эпохи основных идейных и эстетических достижений эмальеров Киевской Руси,

а также выявляет определенные различия в стиле произведений, в художественных и технических приемах, применявшихся в эмалирном деле.

Великий Новгород оказался единственным из немногих русских городов, который не был сожжен. Новгородская школа художественной обработки металла оставалась практически единственной, она продолжала развиваться в эпоху монгольского завоевания. Поэтому традиции мастерства ее эмалиров не могли не отразиться на особенностях развития общенациональной стилистики искусства финифти. Мастера Новгорода избегали создания сложных колористических эффектов в декоре своих изделий, сосредоточив свое внимание на развитии графических средств выразительности.

В послемонгольскую эпоху происходит быстрое накопление русскими мастерами опыта создания ювелирных изделий с эмалью в совершенно новой, неизвестной на Руси до татаро-монгольских нашествий, технике – финифти по гравировке – и в родственной ей технике выемчатой эмали, основанной на резьбе (выемках) углублений для эмали непосредственно в толще металла и заполнении выемок перед обжигом стекловидной массой. Этим приемом до конца XIV столетия владели только новгородские мастера. В последующие эпохи данная техника широко задействовалась эмалирами Москвы и других русских городов. Мастера московской школы использовали цветные пасты, которыми, подобно эмалевым покрытиям, украшались те или иные участки поверхности ювелирных изделий. Однако, в отличие от эмали, обладавшей прозрачностью и чистотой цвета, глухие невыразительные пигменты мастичных паст были непрозрачны. Поверхность пасты не блестела, поэтому мастера часто покрывали ее олифой или бесцветным лаком.

В последней четверти XV в. начался постепенный подъем в развитии декоративно-прикладного искусства. Этот процесс явился косвенным следствием важного события в жизни русского народа – объединения земель в целостное государство – Московскую Русь. В данный период мастера обладали некоторым опытом работы с покрывной эмалью, но он основывался на самых простых операциях, например укреплении однотонного эмалевого слоя на фактурованных поверхностях изделия. Соперничать же с приезжими мастерами в более сложных приемах им было не под силу. Поэтому в течение XVI в. и даже отчасти в первой половине XVII столетия в мастерских Московского Кремля создавались произведения в скано-фи-

нифтяной технике и технике выемчатой эмали, а также выполнялись различные подготовительные работы для нанесения покрывных эмалей.

Работавшие при русском дворе зарубежные художники стремились следовать основным направлениям национальной художественной традиции, что позволяло им достигать органичной стилиевой связи изделий с другими ювелирными произведениями общего ансамбля, а также с многообразными предметами декоративно-прикладного искусства, созданными русскими мастерами. Деятельность кремлевских мастерских золотого и серебряного дела вновь активизировалась лишь в конце второго десятилетия XVII в. Русские художники учились у иностранных мастеров преимущественно техническим приемам ювелирного дела, и в частности разнообразным методам наведения финифти и ее обжига. Образная структура большинства произведений ювелирного искусства, вне зависимости от скоротечной моды, сохранила традиционные национальные корни, связанные с общим стилистическим направлением народного творчества. В искусстве финифти XVII в. это было обусловлено самой спецификой производства изделий. Так же, как и в иконописи, в ювелирном искусстве существовала развитая специализация. Как правило, одно изделие выполняли несколько мастеров. Знаменщик задумывал и наносил на поверхность заготовки рисунок, чеканщик выколачивал по рисунку объемные детали композиции, сканщик покрывал изделие узором филигрانی и наводил финифть. Одним из самых известных знаменщиков русского ювелирного искусства XVII в. был Симон Ушаков, проработавший значительную часть своей жизни в Серебряной палате Московского Кремля. В образной структуре миниатюр так же, как и в произведениях иконописи, прослеживаются характерные для названной эпохи тенденции, выражающиеся в нарочитой передаче линейной перспективы, воздушной среды, моделировке объемов фигур и предметов, а также в усилении светской трактовки образов.

По устоявшейся традиции на ювелирных изделиях, если они подписывались теми, кто принимал участие в их создании, ставились, главным образом, имена исполнителей, завершавших отделку. В документах того времени обычно не указывается специализация того или иного исполнителя и почти никогда не упоминается имя знаменщика произведения. Если среди мастеров золотого и серебряного дел кремлевских мастерских числились, согласно архивным документам, в значительной части ювелиры-иностранцы, то знаменщиками служили, как правило, русские мастера.

Причиной тому являлся особый контроль со стороны Церкви, в лице приставных дьяков следивших за соблюдением канонизированной иконографии изображений.

С первых лет царствования Алексея Михайловича ювелирное искусство вновь стало развиваться под влиянием художественных идеалов христианства. Обмен дарами с Антиохийским патриархом и духовенством Афона, заказы греческим золотых дел мастерам обусловили приток в Москву произведений ювелирного искусства с изумительной по красоте финифтью. Эмаль как более пластичный материал позволяла мастерам находить органичные переходы цвета-тона от центральных мотивов композиции к второстепенным а также к цвету и фактуре самого изделия, служившего фоном для пышных эмалево-самоцветных построений.

Своеобразный полихромный стиль средневековых греческих художников буквально захватил московских мастеров второй половины XVII в., сразу нашедших для него вполне самостоятельную трактовку.

Одновременно во второй половине XVII в. все более расширяется круг использовавшихся русским двором изделий мастеров мусульманского Востока. Со второй половины XVII в. в моду вошли яркие оттенки восточной финифти: изумрудно-зеленый, бирюзовый и позже – глубокий синий, похожий на цвет бадахшанского лазурита. Эти оттенки использовались ювелирами как основные в композициях изделий. Остальные цвета, несмотря на то что к этому времени красочная палитра финифти стала как никогда ранее широка, имели лишь вспомогательное значение. Ажурные композиции причудливых растительных мотивов, пестрое, непринужденно-радостное многоцветие были близки самому духу русского творчества. Именно поэтому элементы восточного искусства в это время органично влились в русло общего искусства русской эмали. На протяжении длительного времени одним из самых трудоемких приемов работы с финифтью для русских мастеров было наведение ее на высокие чеканные рельефы. Хрупкие по составу эмали отечественного производства были пригодны лишь для нанесения их в углубления, образованные при помощи резца в металле, или в ячейки сканого рисунка.

Привозные восточные и западные стекловидные сплавы долгое время не использовались в творчестве русских мастеров-ювелиров прежде всего по технологическим причинам. Стоимость эмали могла сравниться только с ценностью самоцветных камней, что не давало возможности для

проведения необходимых проб, черновых и экспериментальных работ. Именно поэтому относительно широкое использование в ювелирных работах привозных материалов было возможно лишь в мастерских Оружейной палаты и Патриаршего двора.

Если в первой половине XVII в. техникой покрытий рельефных изображений финифтью владели лишь отдельные иностранные мастера, а изделия, созданные в этой технике, были большой редкостью, то в середине столетия ее постепенно осваивают местные художники.

Роспись по эмали, еще в середине XVII в. робко внедрявшаяся в производство изделий из драгоценных металлов, со времени создания иконы подобного Сергия Радонежского становится неперменным техническим приемом, использовавшимся во всех значительных финифтяных работах. Кремлевские мастера охотно применяли расписную эмаль в проработке деталей, и особенно в изображении ликов и рук святых, для которых в окладах обычно вырезались по контуру прорези-окна. Этот факт имел для развития финифти подлинно революционное значение, поскольку из подчиненной, вспомогательной роли эмальерное дело по отношению к иконописи выделилось в самостоятельный вид искусства. Наличие обширной палитры цветных эмалей в ювелирном искусстве XVII в. открывало невиданные до той поры горизонты в создании сложной колористической гаммы произведений.

В русском ювелирном деле наиболее распространенный орнаментальный мотив – акантовый узор, покрывающий поверхность произведений. Однако с середины XVII в. среди основных мотивов узора все чаще появляются натуралистические изображения цветов и плодов. Эти мотивы составляют основу барочной орнаментации изделий из драгоценных металлов в странах Западной Европы. Распространению образов барокко в ювелирной практике московских и провинциальных мастерских способствовали разнообразные иллюстрированные зарубежные и отечественные книжные издания.

Накопление опыта в работе с расписной эмалью начиная с середины XVII в. способствовало чрезвычайно быстрому развитию ее разнообразных художественных приемов.

Уже в последние десятилетия XVII в. в ряде городов русского Севера обозначились самобытные центры по производству изделий из металла, среди них Сольвычегодск, Вологда, Вятка и Великий Устюг, в которых финифть сочеталась с традиционной ювелирной техникой скани.

Декор эмалированной посуды Сольвычегодска был близок гравюре и напоминал цветную графику. В пышных тюльпанах, нераскрывшихся бутонах и листьях растений применялась линейная, штриховая разработка формы.

С развитием науки, в частности химии, в этом виде искусства происходят чрезвычайные перемены. К XVIII в. эмаль впервые выходит за пределы контуров, ее ограничивающих. Впрочем, результаты первых изысканий в этой области можно обнаружить на северных (великоустюжских) медных тарелках, сундуках, ложках и мн. др. Тому причина – близкое соседство с северными странами Западной Европы, обилие меди. Важным для становления этого промысла стал приезд многочисленных украинских мастеров, привезших на север Руси свое видение цвета, понимание красоты и своеобразия орнаментальных мотивов. Сольвычегодские мастера утверждали в ювелирном деле новые передовые профессиональные навыки. Так, в Сольвычегодске уже во второй половине XVII в. появились мастерские серебряного дела, в которых создавались изделия с расписной эмалью, а к концу 1680-х гг. работавшие в этой технике художники превзошли даже своих московских коллег. Произведения из металла с полихромной эмалью наиболее полно отражали эмоциональную энергию народного творчества; в них помимо пластики объемов и линий своеобразным жизнеутверждающим аккордом звучало многоцветие красок. Художники использовали в работе преимущественно серебро, иногда медь. Применение относительно легкоплавких металлов в качестве основы для эмалевых покрытий практически исключало возможность работы со многими видами привозных тугоплавких эмалей. Именно поэтому была выработана оригинальная технология росписи красками по «белью» – белому эмалевому грунту, использование которого позволило исключить предварительную штриховую гравировку для лучшего сцепления эмали с металлической основой. Также они перемежали украшенные эмалью детали участками открытого металла. По принципу сочетания открытого металлического фона и эмалевых клейм с орнаментальным или сюжетным изображением оформлялись внешние стороны различных чаш, а также ларцы и мн. др. Клейма, как правило, опоясывались широкой лентой скани. Сканою же проволокой, только меньшего сечения, отмечались основные линии рисунка декора. Самобытные черты сольвычегодской школы финифти особенно наглядно проявились в художественных приемах росписи, основу их декоративного решения составляют графические средства художественной выразительности.

Их эмальерная роспись ограничивалась пятью – семью цветами: прозрачным зеленым, голубым, желтым, лиловым, а также черным и красно-коричневым. Наиболее распространенные сюжеты усольских эмалевых росписей прежде всего связаны с традиционными образами северного фольклора и древнейшей славянской мифологии. Среди них любимые народные персонажи – огнекрылая птица Сирин, лебедушка, олень Золотые Рога, царь зверей лев. Мастера искусства финифти в последней четверти XVII в. оказались в авангарде освоения не только художественных приемов, но и тематики, ставшей характерной для приближавшейся эпохи нового русского искусства. Именно в сольвычегодской эмалевой миниатюре в этот период начинают развиваться жанровая живопись и портрет.

Различия в стиле произведений финифти великоустюжских и сольвычегодских мастеров в значительной степени связаны с особенностями организации производства предметов художественного ремесла в этих центрах ювелирного искусства. Если эмальеры сольвычегодских мастерских, удовлетворяя вкусы промышленников и купечества, создавали изделия, носившие, главным образом, бытовой, светский характер, то «устюжские мастера группировались вокруг местных церквей и работали по их заказам. А производство изделий с эмалью носило в этот период типично кустарный характер. Декор устюжских эмалей всегда содержал в себе центральные узловые элементы. Художественную стилистику устюжских изделий отличала и колористическая гамма произведений»¹. Устюжане широко использовали контрастный белый, а иногда и черный фон для растительных узоров. На белом или черном фоне особенно выразительно читались многочисленные цветовые и тоновые градации, благодаря которым возникала яркая и сложная колористическая гамма. Во избежание дробности мастера концентрировали наиболее широкие колористические активные плоскости в композиционных центрах, оставляя поле между ними либо незаполненным, либо покрытым мелким незатейливым узором. На рубеже XVII–XVIII вв. в декоративной системе великоустюжских изделий прочно утверждаются близкие к натуральным формам мотивы растительного, цветочного узора. Традиционные трилистники все более напоминают тюльпаны и лилии, трактовка кружковых розеток-чашечек различных полевых цветов, побегов, листьев и трав указывает на связь скано-финифтяного орнамента с формами его натуральных прообразов.

¹ Молотова В. Н. Декоративно-прикладное искусство. С. 111.

Несмотря на снижение темпов развития художественных ремесел, уже в начале XVIII в. в Петербурге складывается новый эмальерный художественный центр, непосредственно связанный со станковыми видами искусства, и в частности с живописным портретом. Создание миниатюрного изображения как копии с живописного или гравированного оригинала было одной из специфических особенностей расписной эмали XVIII в. Так работали многие западноевропейские миниатюристы, этот же метод закрепился и в творчестве русских художников. Широкое использование станковых произведений для создания миниатюрных портретов не принимало у мастеров расписной эмали формы механического копирования оригинала, простого перевода живописного изображения в другие масштабы и иной художественный материал. Техника расписной эмали не допускала многократных красочных наложений, которые при обжиге либо полностью выгорали, либо значительно искажали первоначальную цветовую гамму. Колористическая гамма в начале XVIII в. насчитывала один-два оттенка того или иного цвета. Поэтому мастерами чаще всего применялась так называемая пунктирная техника эмалевой живописи, представляющая собой моделировку формы мелкими мазками, тоновые переходы которой зависели от густоты одноцветных мазочков.

В период распространения моды на миниатюры на кости и картоне искусство расписной эмали не было забыто. Именно во второй трети XVIII в. складывается самобытный стиль ростовско-ярославской школы финифти. Мастера Ростова-Ярославского первоначально расписывали эмалевыми красками иконки, кресты, пластины для украшения церковных книг и сосудов-потиров. Эмальеры долгое время выполняли заказы церквей и монастырей. На эмалевых пластинах изображались фигуры святых, библейские сцены, архитектура монастырей. Эта тематика требовала соблюдения определенных канонов и аккуратности в исполнении рисунка, применении цвета. Во второй половине XVIII в. она составляла главное содержание работ ростовских эмальеров. В XIX в. наблюдается переход к реалистическим изображениям, подсказанным станковой живописью. Большое место в творчестве мастеров занимает портрет, иногда написанный в одной тональности коричневого или черного цвета. Параллельно продолжается работа над мелкими иконками в недорогой медной оправе. Совершенствование эмалевой живописи сказалось на активном использовании в композиции всех видов скани (филиграни). Она стала полноправной и неотъемлемой частью ювелирных украшений.

Подъем эмалирного дела в 80–90-е гг. XVIII в. связан с учреждением в Академии художеств «живописного на финифти миниатюрного класса», руководителем которого был академик Петр Герасимович Жарков (1742–1802).

К XIX в. эмаль становится неотъемлемым элементом различных украшений, как мужских, так и женских, всевозможных «безделушек», милых глазу и сердцу, и, конечно же, предметов церковного культа. В XIX столетии появляются еще несколько видов эмалей, в которых отсутствует украшательство, но есть лаконизм цвета, – транспарентная эмаль, эмаль «гильшоше».

Некоторое оживление эмалирного дела началось лишь в середине XIX в., что было связано с целым рядом усовершенствований в технологии производства изделий из драгоценных металлов, а также увеличением выпуска отечественными фарфоровыми и стеклянными предприятиями разнообразных высококачественных эмалевых сплавов. Важной предпосылкой выдвижения эмалирного дела на передовые рубежи послужило развитие в искусстве художественных тенденций, сложившихся в определенный стиль, именуемый историзмом.

В России он именовался неорусским стилем. Этот стиль проявился почти во всех видах художественного творчества, но в эмалирном искусстве он нашел органичное и плодотворное воплощение, чему способствовали исключительно многообразные декоративные свойства эмали: ее яркость, многоцветие, пластичность. Тяготение мастеров к цветности, к ярким нарядным узорам было предопределено исконной художественной традицией.

Среди огромного количества мастеров второй половины XIX в. следует выделить Павла Акимовича Овчинникова. Изучая образцы древнерусского искусства, Овчинников возродил и усовершенствовал технологию многих старинных технических приемов. Он создал первую отечественную школу художников, которые составили несколько поколений мастеров русского ювелирного искусства. Мастерами предприятий Овчинникова применялась не только расписная эмаль во вспомогательной роли подцвечивания покрытий в сканых обрамлениях; использовалась также техника выемчатой эмали, проводились опыты по разработке технологии сплавления чеканных или штампованных металлических пластин, представляющих собой определенное рельефное изображение, в эмалевый слой покрытия предмета. Также был освоен и другой прием – витражная, или

оконная, эмаль. При проектировании изделий с витражными композициями мастера рассчитывали конструкции предметов таким образом, чтобы через прозрачные эмалевые «окна» проникал прямой или отраженный свет. К концу 80–90-х гг. XIX в. ювелирные изделия с эмалью создавались на предприятиях Овчинникова в смешанной технике.

Помимо П. А. Овчинникова на разработке древнерусской традиции в ювелирном искусстве специализировались московские мастерские О. Ф. Курлюкова, Я. Ф. Мишукова, Н. В. Алексеева, М. В. Семенов и др. Среди мастеров, придерживавшихся основных направлений неорусского стиля, особое место занимает И. П. Хлебников.

В отличие от московских ювелиров, петербургские мастера художественной обработки металла были творчески более разобщены. Часть из них в своих устремлениях сближалась с московскими мастерами, но большинство придерживались так называемой западнической позиции, т. е. работали в русле европейской стилиевой эволюции. В 40-е гг. XIX в. в среде петербургских ювелиров приобретает известность Густав Петрович Фаберже. Подход мастеров фирмы Фаберже к художественному наследию минувших эпох выражался не в механическом отражении тех или иных элементов исторических стилей, а в их глубоко личностной интерпретации, связанной с эстетическими требованиями современной им эпохи. Особое отношение мастеров к ювелирным материалам, в выборе которых придавалось значение не столько их ценности, сколько декоративным свойствам, было связано с такой чертой их творчества, как стремление к полихромии, цветовой выразительности произведений. В связи с этим самым широко употребляемым материалом было эмалевое покрытие. Известно, что мастера предприятия в своей работе применяли свыше пятисот различных оттенков эмали. Из всего многообразия приемов художники отдавали предпочтение эмали «гильшоше». Особенности использования этого приема заключаются в покрытии металлической поверхности несколькими слоями прозрачной цветной эмали, предварительно програвированными специальным механическим приспособлением, работающим по принципу пантографа.

В начале XX в. все большее значение в производстве художественных изделий из металла с эмалью приобретают ювелирные артели – кооперативные объединения мастеров, вышедших из состава различных частных фирм, очевидно, для того, чтобы сменить наемную форму труда на более свободную творческую работу.

Ни одна эпоха в истории русского ювелирного искусства не была отмечена столь ярким расцветом эмалирного дела, как вторая половина XIX – начало XX вв. Художники, творившие в это время, синтезировали опыт многих поколений русских и зарубежных эмалиров, создав на его основе произведения, которые вошли в сокровищницу мирового ювелирного искусства.

Художественнаяковка

Не менее распространенаковка – такой же древний, как и литье, способ обработки металла. Ковка в основном применяется для обработки железа. Этот способ работы связан с кузнечным ремеслом. В отличие от драгоценных металлов, которые поддаются холодной ковке, железо требует разогрева до температуры выше 1000 °С, когда его можно гнуть, рассекать, создавая из бруска или прутка нужную конструкцию или элементы орнамента. Человек научился его обрабатывать еще на заре своего существования. Близка ковке техника просечки, когда из тонкого листового металла (жести) вырубают ажурные ленты орнамента. Занимались таким трудом кузнецы. Подобное производство было чрезвычайно востребовано, так как большое число утилитарных изделий, окружающих человека, делалось из металла. Кузнечное ремесло требует немалой физической силы и умения пользоваться тяжелыми оборудованием и инструментами. Но еще большего удивления и восхищения заслуживает тот факт, что из разогретого металла мастера создавали изящные изделия, которые вполне могут называться произведениями декоративно-прикладного искусства. Холоднаяковка в художественной обработке металла встречается редко, в основном в ювелирном деле, так как металл под воздействием ударов быстро теряет пластичность, уплотняется, приобретает «наклеп» и для дальнейшей обработки требует отжига. Горячаяковка широко применяется для изготовления таких изделий, как инструменты, решетки, светильники и т. п. Металл нагревают в различных нагревательных устройствах, простейший из которых – горн. Горны существуют переносные и стационарные, открытого и закрытого типа. Для художественнойковки чаще всего применяются горны открытого типа: они просты в обслуживании, удобны в работе, позволяют нагревать заготовки любой длины и в любой их части.

Инструменты дляковки по своему назначению делятся на опорные, ударные, подкладные и вспомогательные. Большинство кузнечных работ

выполняют на наковальне, являющейся основным опорным инструментом. Накováльни бывают безрогие, однорогие и двуро́гие. Для мелких подковок используют шперак – маленькую наковальню. При ручной ковке на наковальных выполняют протяжку, осадку, гибку, пробивку и кузнечную сварку.

Кованые изделия всегда были утилитарны и функциональны. В техникековки изготавливалось оружие, делались подковы, разнообразные амулеты-обереги, предметы для дома (светцы, ограды, оконные решетки), впоследствии – уличные фонари, городские садово-парковые ограды и скамьи. Уход от простоты и внешней непривлекательности кованых изделий, кузнецы в своем мастерстве достигали изящества, включая в композиции сложно изогнутые линии, S-образные завитки, раскрепованные элементы, напоминающие природные формы – от растительных до животных.

Изделия отечественных кузнецов и ювелиров были известны далеко за пределами Руси на Западе и Востоке. В XVII в. изделия из кованого железа нашли широкое применение в архитектурных сооружениях и в быту. Многие города стали в это время центрами кузнечного ремесла. Среди них славились Великий Устюг и Ярославль, где значительного развития достигло производство прорезного (просечного) железа. Свесы кровли, флюгеры, личины замков, стенки деревянных ларцов, сундуков обивались красивыми узорами железного кружева. Розетки, завитки, плетенки, растения своими тонкими линиями придавали легкость массивным ларцам, подчеркивали красоту их форм и изящество пропорций. Цветок на тонком стебле послужил прообразом для создания формы светцов. Она проста и конструктивна. Укрепленный на подставке стержень заканчивается вверху изящными завитками, между которыми держалась горящая лучина.

С момента освоения русским прикладным искусством таких стилей, как классицизм, ампи́р, рококо они нашли свое достойное применение в изготовлении кованых изделий. Традиционные классицистические элементы – волна, овы, медальоны, краббы и мн. др., – стали естественными на кованых оградах российских городов с конца XVIII в. Произведения художественнойковки Москвы эпохи классицизма имеют несколько очень характерных особенностей, в частности:

1. Расширилась область применения художественного металла. Появились объемные композиции, высокие и низкие ограды, ворота и парковые мосты, ограждения балконов и террас, оконные решетки и перила лестниц, сами парадные лестницы и плиты пола, фонари, зонты и крыльца подъездов, архитектурные детали.

2. При создании художественных изделий из металла особое внимание уделялось их связи с архитектурой здания или ансамбля. Этого требовали принципы классицизма, строгая иерархичность элементов. Сами изделия, если они имели протяженность по фасаду, создавались на основе ритмических построений. Именно ритмика является доминантой стиля классицизма.

3. Излюбленными композиционными приемами стиля стали симметрия и стремление к геометрически правильным формам. Выверенная простота, пропорциональность и модульность – вот идеал стиля. Однако при всей скромности декора многих оград и решеток обращает на себя внимание удивительная тщательность проработки деталей.

4. Повторяемость оград и решеток, выполненных по канонам классицизма, имели свои особенности: чаще всего повторялся основной рисунок решетки, но, как правило, с какими-нибудь вариациями.

Наиболее ярким примером этого могут служить решетки с переплетающимися кольцами.

Оригинальную группу памятников кузнечного искусства составляют ограды второй половины XVIII в. Русские кузнецы охотно использовали формы живой природы: листья, ветки, образы стилизованных птичек и зверюшек.

Технология изготовления художественных изделий из кованого железа в конце XVIII – начале XIX в. предусматривала сопряжение примыкающих друг к другу или пересекающихся под разными углами стержней кузнечной сваркой, расклепкой концов одних элементов в гнездах других, клепкой, болтами впотай или с декоративной головкой. Встречаются также соединения при помощи шипа, «вполжелеза», на ус, пропуск одних элементов через отверстия в других, а также односторонние и двусторонние боковые накладки. Пластические детали выполнялись из тонкого листового железа путем штамповки или чеканки объемного рисунка.

Кованый металл широко использовали при создании архитектурных ансамблей такие мастера классицизма, как В. Баженов, О. Бове, Д. Жилярди, и представители модерна: А. Эрихсон, В. Валькотт, Ф. Шехтель. Они хорошо знали пластические свойства металла и понимали, что только кузнецы смогут воплотить их замыслы в законченное произведение. Сотни различных завитков, листьев аканта, всевозможных розеток отковывали кузнецы, кропотливо составляя из них звенья оград, фронтоны козырьков

и изящные навершия. Кованый металл широко применялся и для оформления козырьков над подъездами, или зонтиков. В большинстве случаев зонтики собирались из кованых элементов: кронштейнов, фронтонов, других деталей. Узоры из кованого металла украшали не только дворцово-парковые усадьбы и фасады особняков, но и интерьеры зданий.

В области художественнойковки и литья московские мастера получили возможность освоить арсенал технических приемов работы с металлом, который был накоплен отечественным и европейским искусством за все предыдущие эпохи. В это время вдруг стали появляться художественные изделия из металла, выполненные в технике древнерусских мастеров Пскова и Новгорода, в стиле готики, ренессанса, барокко, византийской манере. Подобное использование орнаментальных мотивов различных стилей характерно для распространившегося художественно-стилистического направления второй половины XIX в. – историзма.

Это был период, когда художественнаяковка и литье стали играть ведущую роль в декоративном убранстве фасадов зданий и их интерьерах. Обилие заказов, в свою очередь, способствовало росту опыта и мастерства московских кузнецов и литейщиков. Был сделан целый ряд технических открытий в металлургии и обработке металла. В руках мастеров оказались разнообразные изделия стандартного металлопроката. Появились аппараты газовой и дуговой сварки, автогенная резка металла, мощные прессы. Совершенствовалась технологияковки, многие кузнечные операции теперь выполнялись механизированным способом с помощью специальных приспособлений. В соответствии с этим изменялся характер кованых изделий, начали применяться точечные и штампованные детали, крученые прутки и катаные профили. В конце XIX – начале XX вв. получили распространение орнаментированные детали промышленного изготовления в виде профилей разного размера, конфигурации и рисунка.

Стиль модерн можно рассматривать как новый период развития кузнечного дела. Снова появилось стремление совершенствовать технику изготовления изделия, снова стали цениться изобретательность и мастерство ручной работы. Ведь только таким способом можно выразить в мелких изделиях оригинальные замыслы художников, касается ли это кованых вспомогательных деталей или предметов интерьера и экстерьера. В кузнечные работы с использованием нагрева вошла и отделочная чеканка на листе: этим способом выполняли такие пластические изделия, которые ранее можно было получать только литьем.

Серебряное дело России. Промыслы Великого Устюга и Сольвычегодска

С распространением христианства на территории Киевской Руси интерес к драгоценным металлам приобрел новую направленность, связанную с проникновением и утверждением христианских норм богослужения, неотъемлемой частью которых является церковная утварь. Быстрое развитие «серебряного дела» было обусловлено постоянными заказами со стороны Церкви. В церковном культе форма не менее важна, чем содержание. Использование драгоценных металлов здесь неслучайно. Золото и серебро издавна считались божественными материалами, семантика их имеет глубокие корни еще в политеистических культурах. Данные металлы плавкие, ковкие, легко растяжимые. Эти свойства материалов позволяли создавать изделия причудливых форм. Образцы таких изделий были привезены из Византии – это потиры, водосвятные чаши. В течение времени и до сегодняшнего дня данные предметы культа видоизменялись, но качественного изменения формы не происходило. Канон формы и назначение предмета связаны навеки. Нововведения могут касаться только декора художественных изделий, а также новых технологических способов изготовления. Использование серебра в изготовлении церковной утвари обусловлено его меньшей по сравнению с золотом стоимостью, а также неплохими антисептическими свойствами, о которых было известно уже в древности. Поэтому чаще изготавливали посуду из серебра; впоследствии ее покрывали тонким слоем золота. История серебряного дела в России не ограничивается использованием этого материала только в атрибутике церковного культа. С усовершенствованием обработки материала, с появлением новых источников добычи серебра, а также с развитием «мирского», светского направления в искусстве область применения серебра становится более разнообразной. Открываются многочисленные серебряные промыслы, увеличивается объем и ассортимент выпускаемой продукции, становятся разнообразными и способы обработки: появляются чернение, гравирование, насечка.

Серебро – это металл с очень высокой (95 %) отражательной способностью; тягучий, ковкий, пластичный; хорошо полируется, режется, прокатывается в листы и вытягивается в тончайшую проволоку; показатель прочности серебра выше, чем у золота; серебро тверже золота. Серебро устойчиво на воздухе, а во влажной среде покрывается темным налетом сульфида серебра, не вступает во взаимодействие с «царской водкой», пла-

виковой и соляной кислотами; растворяется в азотной и серной концентрированных кислотах и более сильных растворах. Серебро темнеет в присутствии серы. Серебро относится к группе драгоценных металлов, потому что оно редко встречается в природе и обладает свойствами, которые позволяют ему быть монетным металлом и служить материалом для изготовления ювелирных украшений и целого ряда других ценных изделий.

Рубеж XIV–XV вв. – время становления московского золотого и серебряного дела. Сформировавшиеся в этот период художественные особенности и приемы оформления ювелирных изделий выдвинули московское ювелирное искусство в число лидеров, позволили ему на протяжении столетий занимать одну из ведущих позиций в ювелирном искусстве России. В русском искусстве впервые начали создавать пластические образы, а чеканка и литье стали основными ювелирными техниками. Расцвет ювелирного искусства обуславливался возросшими потребностями великокняжеского двора: богатство московских правителей неоднократно отмечали соотечественники и побывавшие в России иностранцы.

Новгородские серебряники в процессе трансформации комнинского стиля создавали свой стиль в искусстве, преобладающими чертами которого становились лаконизм и монументальность образов, их большая определенность и конкретность; одновременно изделия обретали большую предметность. Отсюда повышенная роль контура, усиление линейного начала, склонность к геометризации формы и к ее укреплению, ее весомость и статика.

К XVI столетию определенную известность приобретают псковские мастера, унаследовавшие и развивавшие традиции ювелирного искусства Великого Новгорода. Их серебряным изделиям присущи сильные выразительные образы, лаконичные по использованию художественных средств, и большое разнообразие вариантов орнамента, нередко близкого по характеру деревянной резьбе Новгородско-Псковского края, в который почти всегда включены розетки, часто обрамленные бусинами или же, как цветы, заканчивающие стебли. Мотив розеток и звезд в многочисленных вариациях на протяжении многих столетий неизменно встречается в прикладном искусстве Пскова. Возможно, происхождение его связано с древним народным орнаментом «солнце». Так же, как и в Новгороде, в орнаменте деревянной резьбы и серебряных изделий Пскова большое место занимает плетенка из ремневидных полос с желобком посередине каждой полоски.

В XVII в. в русском золотом и серебряном деле намечается многое из того, что получило в XVIII в. широкое развитие: стремление передать пластические объемные формы, реалистическое изображение растений, животных и людей, переход от линейных, контурных изображений к передаче светотени и пространства, от узкорелигиозной тематики к светской.

В первой трети XVIII в. для серебряных изделий были характерны пышные чеканные цветы с длинными стеблями и толстыми сочными листьями с острыми загнутыми кончиками. Часто встречаются резные и чеканные изображения «символов» и «эмблем», заключенные в медальоны или в обрамлении из листьев и завитков. Цветочные композиции – основной мотив драгоценных изделий XVIII в. Украшения в так называемом стиле *giardinetti* (от итал. «клумба», «лужайка») были сложны, целиком состоялись из цветов и листьев, выполненных из камней, золота и серебра.

Вторая половина XIX в. стала временем, когда в прикладном искусстве весьма отчетливо обозначились признаки, разделяющие художественную промышленность, промыслы и традиционные крестьянские ремесла. Рационализм, трезвая оценка стали определять характер межсословных связей. Все это наглядно представлено в прикладном искусстве.

Ориентация на античность как на единственный достойный подражания образец перестала удовлетворять художников, мастеров декоративно-прикладного искусства. На почве романтизма сформировались новые эстетические взгляды, в которых проявились историзм, представления о непрерывности процесса мировой культуры, неповторимом своеобразии отдельных эпох его развития. Художники обратились к искусству и истории Средних веков, эпохи Возрождения, Древней Руси, стран Востока. Декор ювелирных изделий стал строиться на сочетании элементов различных эпох, напоминающем иногда «вавилонское смешение стилей». Как уже упоминалось, это явление художественной культуры получило название «историзм». Русский стиль в трактовке изделий из серебра заключался прежде всего в возрождении традиций древнерусского искусства, в воссоздании его форм и орнаментации.

Техника чеканки на рубеже XIX–XX вв. достигла своего расцвета и с особой полнотой раскрыла замечательные пластические свойства серебра, великолепно передающего эффект снежной метели, водного и растительного царства.

К середине XIX в. в драгоценных металлах часто воспроизводили естественную форму цветов, листьев, колосьев, насекомых; создавали гарни-

туры изделий, выдержанные в единой технике и стиле. Удивительно, но подобное увлечение «натурой» вновь проявился через 100 лет, уже в середине XX в.

Одна из удивительных техник по обработке серебра – чернение. Чернение как традиционный вид декорирования серебра и золота основан на сплавлении в резной, гравированный рисунок черни – сплава из серебра, меди, свинца или олова и серы. После обжига излишки черни снимают напильниками, поверхность изделия шлифуют и полируют. Сплав остается в гравюре, контрастно выделяя рисунок на фоне светлого металла. К числу ведущих центров по обработке серебра и использованию техники чернения относится Великий Устюг. Великоустюжское черное серебро подтверждает высокий уровень и значение прикладного искусства русского Севера в отечественной культуре. В Великом Устюге уже в XVI в. начали формироваться различные ремесла. Открытая в 1761 г. фабрика купцов Поповых выпускала медные изделия с серебряными рельефными накладками по эмали. Там же делали коробочки, солонки, табакерки, украшенные густым орнаментом ажурной накладной скани.

Славу Великого Устюга на долгое время составило черное серебро, которое не только приобрело свой художественный облик, но и оказало влияние на развитие черного дела в Москве. Великоустюжские изделия XVIII в. имеют очень черную тональность гравюры на металле; это обусловлено тем, что мастера применяли частую штриховку линий.

Интенсивно черным был и сплав черни, заполнявший рисунок. Матовый фон, покрытый позолотой, подчеркивал глубину черного рисунка. Изделия из черного серебра Великого Устюга отражали черты официальных стилей, господствовавших в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве России. Коробочки, табакерки, флаконы для духов, выполненные на начальном этапе развития промысла, по форме были близки мотивам стилей рококо и барокко. Некоторая усложненность конструкции, завитки орнамента, окружающего изобразительные мотивы, красноречиво подтверждают такую связь. Декоративное оформление изделий составляли сюжеты, выполненные под влиянием книжных иллюстраций, гравюр, лубочных картинок. Тема оформления соответствовала назначению вещи. Так, табакерки имели изображения сцен охоты, военных баталий, шкатулки для женских украшений – мотивы прогулок, торжественных выездов. К началу XIX в., с переходом искусства к стилю классицизма, формы из-

делий становятся проще, рисунок приобретает больше ясности. Редко применяется позолота, и на свободном поле светлого серебра черневая гравюра выполняется почти как рисунок на бумаге. На табакерки переносятся вполне реалистические портреты, планы городов с большим количеством надписей. Гравюра на металле выполняется очень тщательно. Однако она утрачивает декоративные качества.

Один из старых мастеров, М. П. Чирков, передал ученикам секреты черневого дела, разработал несколько образцов изделий. В новый ассортимент входили браслеты, броши, пудреницы, портсигары, салфеточные кольца. Сюжетное изображение занимает в черневом рисунке по-прежнему ведущее место. Но все чаще мастера обращаются к растительному орнаменту, который интенсивно заполняет поверхность изделий. Среди новых работ появляются столовые наборы (ложки, вилки, ножи), стопки, корбочки, уникальные кубки. Для их оформления избираются мотивы литературных произведений, изображения памятников архитектуры. Сюжетный центр композиции обрамляет орнамент в виде фигурной рамы или гирлянд. Орнаментальное оформление черневых изделий приводит к смещению ассортимента в сторону создания ювелирных украшений.

В них, как и в посуде, художники стремятся найти несложное сочетание различных пластин, на которых гравировуют розетку, развертывающийся бутон цветка или спиралевидный завиток орнамента. Заполнение пластины узором оставляет немного свободного поля серебра. Благодаря этому приему даже маленькие серьги приобретают декоративную выразительность, которая подчеркивается введением позолоты в элементы орнамента или обрамление пластин.

Особенность серебряного дела в России заключается в том, что этот материал неотъемлем от другого драгоценного материала – золота. В России традиционно серебряные промыслы развиваются совместно с золотыми. Для них характерны единые технологические приемы обработки; схож и ассортимент выпускаемой продукции. Самая известная область применения серебра или серебра с золочением – это посуда, светская или церковная утварь. Огромное значение серебро имело в период зарождения и распространения православия на Руси, однако и по сей день лучшие образцы обрядовой религиозной утвари изготавливаются как художественные изделия из серебра.

Развитие гончарного искусства, керамических и стекольных промыслов

К числу древнейших промыслов, известных человечеству, можно отнести керамику. История керамики насчитывает не одну тысячу лет. Своим происхождением она обязана мастерам Древней Греции, которые обнаружили невероятное: обыкновенная глина под воздействием огня превращается в крепкий и прочный материал. Получаемый продукт нашел себе разностороннее применение – от различных храмовых статуэток до роскошных настенных панно. Но главной областью применения было все-таки жилище человека, где появилась разнообразная посуда. Впоследствии возникнет понятие «художественная керамика».

В Новгороде с XII в. существовал Гончарный конец – часть города, заселенная ремесленниками-гончарами. В Москве сохранились прекрасные рельефные изразцы конца XVI – начала XVII в. с декоративными растительными орнаментами и изображениями фигур. Прекрасные образцы русского керамического искусства XVII в. хранит церковная архитектура Костромы, Ярославля, украшенная пышными изразцовыми фризами.

Народная керамика XVII в. сохранилась главным образом в изразцах, широко применявшихся в то время в русской архитектуре Москвы, Ярославля, Костромы, Вологды и других городов. Эта европейская традиция украшения печей первоначально была востребована у богатых заказчиков, а позже рынок предоставил изделия для всех социальных слоев с разным уровнем дохода. Вмонтированные в кирпичную кладку, изразцы обогащали декоративное убранство здания, придавая его облику красочность и нарядность. Производились изразцы в гончарных слободах, существовавших почти в каждом крупном торгово-ремесленном центре. Для их изготовления мастера использовали деревянную форму, на дне которой вырезался узор, оставлявший рельефный отпечаток в глине. Изразцы из красной глины сменились поливными, сначала зелеными одноцветными – монохромными, а в последней трети XVII в. – полихромными. Орнаментальный декор на изразцах часто повторяет элементы каменного декора храмов. Конкретный мотив или изображение органично вписаны в форму плитки, как правило, заполняя все пространство. Кроме растений, сказочных зверей и птиц на изразцах встречаются образы людей и сюжетные изображения, например Александр Македонский на коне или осада крепости. Образ победоносного царя пришел в народное искусство из литературы. Изображе-

ние осады крепости могло возникнуть под впечатлением современных событий. Подобно орнаменту, фигуры царя и воинов равномерно заполняют почти все поле изразца. Они примитивны, но выразительны и по-своему конкретны. Мастер стремился показать картину боя во всех подробностях. Более крупные фигуры расположены внизу, а уменьшенные – наверху, так художник передает свое представление о пространстве. Иногда изображенные события сопровождают краткие надписи-комментарии. Так, данное изображение осады крепости надпись поясняет событие: «Приступают». На изразцах XVIII в. выполнялись орнаменты из букетов цветов и виноградных гроздьев, розеток и медальонов, составленных из четырех-шести плит. Они выполнялись на невысоком рельефе и покрывались многоцветными эмалевыми поливами, в которых преобладали белый, зеленый и желтые тона.

Русское народное керамическое производство не ограничивается простым гончарством. В России начинают складываться керамические промыслы. Это скопинская, гжельская керамика, дымковская, каргопольская, филимоновская керамическая игрушка. Все вышеназванные промыслы формируются начиная с XVII столетия. Это время развивающейся торговли, многочисленных ярмарок, где народные умельцы могли реализовать свой товар. Немаловажным является и то, что мастера-керамисты не оставляли без внимания детей, изготавливая для них многочисленные керамические игрушки. Российский керамический промысел пережил как времена подъема, так и времена спада. Годы подъема – это время возникновения различных школ, способов декорирования поверхности керамических изделий, а также модернизации и совершенствования самого керамического черепка – от фаянса к фарфору.

Скопинский гончарный промысел находится в городе Скопине Рязанской области. Здесь издавна использовали простую гончарную глину для изготовления всевозможной бытовой посуды: кувшинов, крынок, мисок. Учитывая ее утилитарную предназначенность, мастера-гончары особое внимание уделяли форме изделий, а для украшения ее применяли штампы, лепную оборку края. Делали они и игрушки. Фигурки коней, птицы-свиристельки, всадники имели очень лаконичную форму, без какой-либо детализировки и отделки. Посуду и игрушки покрывали цветной глазурью.

Во второй половине XIX в. начал складываться необычный характер вещей, по которому изделия Скопина отличались от продукции других

гончарных центров. Отличие состояло в том, что сосуды изготавливались ручной лепкой, как своеобразные скульптуры. Емкость как первооснова кувшина оставалась, но дополнялась лепными фигурами птиц, рыб, полуфантастических животных. В некоторых кувшинах или других сосудах сложно переплетались несколько фигур налепами, процарапанными или наштампованными орнаментами. Сосуды представляли собой фантастическое сооружение, вызывавшее удивление.

Среди промыслов, занимающихся изготовлением глиняной игрушки, активно развивающихся и сегодня, одно из важных мест занимает дымковский. Его название связано с селом Дымково, что находится близ города Вятки. Дымковская игрушка, близкая по форме изделиям других промыслов, имеет характерные отличия в росписи. Вылепленная из красной глины, она после обжига окрашивалась разведенным на молоке мелом; сейчас заменой служат водо-эмульсионные белила. По белому фону выполняют роспись темперными красками. Звонкие тона красного, желтого, зеленого, синего цветов, иногда дополненные медной поталью (раньше использовали даже сусальное золото), создают яркую, жизнерадостную гамму росписи. Наряду с архаическими, сказочными образами оленей, двуглавых коней, птиц в ассортименте игрушек представлены фигурки медведей, домашних животных, изображенных в необычных ситуациях. Медведь-музыкант, играющий на балалайке, козел, одетый в смешные штанишки, – все это усиливает ощущение праздничности, вызывает улыбку при общении с игрушкой. Как память о городском быте XIX столетия среди игрушек фигурируют всадники, дамы, кавалеры, няньки и кормилицы. Жанровые сцены представляют многофигурные композиции, изображают сегодняшний быт города и деревни: гуляния, чаепития, цирковое представление, прогулку компании в лодке¹.

Самобытный традиционный промысел изготовления глиняной игрушки сохраняется в городе Каргополе Архангельской области. Начало промыслу положили мастера, жившие в деревне Гринево Каргопольского района. В тематике игрушки основательно закрепились образы сказочных персонажей, жителей деревни, занятых повседневным трудом, сцены народных гуляний с катанием на тройках или в лодках по реке. Постоянно повторяются фигуры медведей, коней, оленей, собак. Фигуры людей при-

¹ См.: Богуславская И. Я. Дымковская игрушка. Л.: Художник РСФСР, 1988.

земисты, по-деревенски крепкие. Так же прочно поставлены олени, кони, полукони-полканы, всадники; юбки-колокола служат устойчивым основанием фигур женщин-крестьянок.

Техника выполнения игрушек аналогична другим промыслам. Вылепленную игрушку обжигают, а затем расписывают клеевыми красками. В росписи можно различить две разновидности. При покрытии игрушки сплошь белым грунтом преобладает линейная, штриховая разработка декора. Цветными линиями отмечают главные детали одежды, черты лица и вносят контурные изображения условных листьев, цветов или геометрических фигур (круги, овалы, зигзаги). Другой, более насыщенный цветом, вид росписи представляет собой раскраску значительной части фигуры синей, коричневой, зеленой, красной красками. Необходимые детали при этом выполняют цветными линиями, что придает очень живописный характер всей гамме¹.

Среди изделий народных промыслов Тульской области выделяется своей оригинальностью глиняная игрушка деревни Филимоново. Ее художественные отличия проявляются как в форме, так и в росписи.

Особенности местной глины заставляют мастериц при лепке несколько вытягивать в высоту любую фигуру. Это заметно прежде всего в лепке коней, коров, у которых получаются очень длинные шеи. Фигуры людей выходят стройными и довольно изящными, несмотря на общую утяжеленность керамической лепки. Учитывая данную специфику, мастерицы как бы корректируют пропорции фигур, расписывая их преимущественно полосками красного, желтого, зеленого цветов. Декоративные элементы дополняют схематически изображенными розетками, напоминающими и солнце, и цветок, а также треугольниками, кружками и точками. Тематика филимоновской игрушки развивается в русле традиционного отражения деревенского и городского быта, создания полусказочных, полуфантастических образов. Здесь можно видеть танцующие пары (игрушка «Жених и невеста»), которую мастерицы называют «Любота»), музыканта, к шляпе которого прикреплено настоящее перышко птицы, солдата с птицей под мышкой или медведя с подарком, стоящего на задних лапах.

Для русского прикладного искусства характерны фаянсовые и майоликовые изделия. Все разнообразие заключается в способе обработки исходного материала. Это может быть глазурованный полив, это могут быть ангобы, это

¹ Динцес Л. А. Русская глиняная игрушка. М.: Л., 1936.

может быть рельефное скульптурное изображение по поверхности изделия. Но самым изящным керамическим материалом все-таки является фарфор.

Гжельские мастера особое внимание уделяли поиску фарфоровой массы. Ведущие мастера создавали этот уникальный материал на протяжении более чем 100 лет. И в начале XIX в. профессору Д. И. Виноградову это удалось. Фарфоровый черепок гжельского промысла стал не менее изящным, таким же тонким и звучным, как и его китайский собрат. Также интересен гжельский промысел с точки зрения развития орнаментальных мотивов и сюжетов, которые размещались по поверхности изделий, – от самых малых, иногда геометрических, до сложнопостроенных сюжетных картин. И все это при меняющемся цветовом колорите. Ранние изделия Гжели – такие же яркие, красноречивые – являлись предметами крестьянского быта. Гжельские глины долгое время считались лучшими в России. Из них была изготовлена первая в России майолика, первый полуфаянс и, конечно же, фарфор.

Кроме росписи сосуды, чернильницы и другие изделия несли на себе богатый скульптурный декор. Одновременно гжельские мастера в большом количестве выделывали мелкую декоративную скульптуру и игрушки, жанровые фигурки и сцены.

На смену тяжелой и хрупкой майолике в начале XIX в. пришел полуфаянс – изделия с белым черепком, бесцветной прозрачной глазурью, украшенные скульптурой и синей подглазурной росписью. Для этого вида керамики характерно продолжение декоративных традиций, тиражируются отдельные формы сосудов, плоскостное решение росписи. Особым видом полуфаянса были так называемые «бронзовые» изделия – посуда с росписью золотым люстром по светло-желтому фону. Изобретателем «бронзовой» керамики был А. Л. Киселев, один из талантливых гжельских крестьян-самоучек. Он использовал ножной гончарный круг, разработал более рациональную конструкцию горна.

Подражая изделиям известных фарфоровых заводов России, гжельские мастера отразили в своих работах ведущие художественные стили, ярко проявившиеся во всем русском прикладном искусстве XIX в. Влияние западноевропейских художественных стилей сказалось здесь в гамме сдержанной и лаконичной, напоминающей гризайлевую технику, которую впоследствии сменил привычный нам кобальт. Произошло это во второй половине XIX в. Его сочетание с белым фарфором, подкрепленное золотыми отводками, составило новую линию развития искусства Гжели.

Но наряду с этим еще со времен преобладания гончарного производства сохранился и нашел свое выражение в фарфоре принцип целесообразного построения формы утилитарных предметов со множеством вариантов.

Мастера гжельского промысла создали самобытное искусство народного русского фарфора, которое даже оказало определенное влияние на изделия знаменитых частных русских предприятий, таких как завод Попова, Гарднера, привлекая своей красочностью, выразительной характеристикой образов, простотой и декоративностью.

Со второй половины 40-х гг. XX в. наступает подлинное возрождение традиций Гжели под руководством ученого А. Б. Салтыкова и при участии художницы Н. И. Бессарабовой. Эта работа была связана с восстановлением народного приема росписи, где широкий мазок с прорисовкой деталей создавал законченный рисунок орнамента. Одновременно шел поиск пластической формы изделий, имеющих определенное бытовое назначение.

Возвращаясь к вышесказанному, следует отметить, что гончарное искусство получило в России свое достойное развитие. Глина – такой же распространенный материал на русской земле, как металл или камень. Грамотное, целесообразное ее использование привело к становлению и развитию гончарного искусства. Отсюда разнообразие приемов и школ и достаточно быстрое распространение различных типов керамики.

Взаимовлияние разнообразных жанров прикладного искусства стимулировало создание многообразных форм керамики, металлических изделий и совершенствование орнаментальных мотивов, которые переходят с глиняной поверхности на деревянную и металлическую и наоборот.

Стекольное ремесло на Руси было известно еще в XI–XII вв. Тесные связи с Византией способствовали развитию производства смальты, которая находила широкое применение в киевских храмах. Получило распространение изготовление украшений из стекла, особой популярностью пользовались браслеты и бусы.

В Киевской Руси было известно и выдувное стекло, в частности шлемовидные сосуды и оконные диски, которые вставляли в круглые отверстия деревянных щитов, закрывающих окна в храмах. В этот период производство стекла было сосредоточено в мастерских при церквях, где технология не позволяла достичь высоких температур, необходимых для получения прозрачного стекла, поэтому стеклоделы стремились добиться

его цветового многообразия¹. Достижением стекольного ремесла в Древней Руси следует считать обширную цветовую гамму и стойкую интенсивность цвета.

Собственно развитие стекольного промысла в России датируется XVII в. Особенностью этого промысла является то, что он изначально формировался как промышленное производство. На императорском заводе производили предметы роскоши для двора и царской фамилии «про обиход великого государю». Создаваемые здесь изделия проектировались в соответствии с существующими художественными стилистическими направлениями – от рококо и классицизма до историзма. Таким образом, в российском стекольном производстве нет никаких глубоких национальных традиций, а некоторые реминисценции русского народного искусства реализованы в «историзме», где неорусский и псевдорусский стили заново пробуждают интерес к национальной старине. В большинстве своем производство стеклянных изделий было заимствовано из Западной Европы, в частности из Италии, где традиции стеклоделания очень глубоки. Но, несмотря на привнесенность промысла, мастера создали неповторимое русское стекло. Работники императорского завода были известны своим умением гравировать на стекле, создавать сложные колористические решения.

Первыми стеклоделами на отечественном заводе в Измайлово под Москвой были выходцы из Западной Европы, называемые в России виницейцами. Благодаря им стилистические особенности венецианского стекла получили развитие в русской художественной культуре XVII в. Формы изделий Измайловского завода в целом были близки традиционным формам русской металлической, керамической и деревянной посуды – это братины, чарки, кадочки. Тонкостенное стекло в «венецианском вкусе» Измайловского завода, по качеству близкое западноевропейскому, не позволяло широко использовать технику гравирования, которая была в это время особенно популярной в декорировании богемского стекла. Но уже в начале XVIII в. гравированный рисунок на стекле становится преобладающим видом художественной обработки изделий.

В конце XVII – начале XVIII в. по указу правительства были основаны новые стекольные заводы, продукция которых традиционно предназначалась для нужд царского двора.

В этот период основным потребителем стеклянных изделий является новая северная столица. Европейский характер петербургской архитектуры

¹ *Василенко В. М. Русское прикладное искусство. С. 354.*

требовал совершенно иного, чем в русском зодчестве XVII в., освещения внутреннего пространства помещений, и потому постоянно растущая потребность в оконном стекле и зеркалах обусловила необходимость организации новых стекольных заводов под Петербургом.

К устройству стекольного производства были привлечены мастера из Западной Европы, в частности из Германии и Богемии. Ямбургский и Жабинский заводы под Петербургом производили преимущественно крупные дарственные кубки и бокалы, декорированные матовым гравированным рисунком. В первые десятилетия XVIII в. активное освоение русским искусством стилистики барокко способствовало быстрому усвоению приемов гравирования по стеклу русскими мастерами, а также художественному осмыслению формы стеклянного кубка как выразителя основного стилистического направления в искусстве стеклоделия эпохи барокко. Отличительными чертами русского гравированного стекла становятся неглубокая, мягкая «живописная» прорисовка, лишенная резких очертаний, растительно-орнаментальный декор с цветками ромашки, маргаритки, иногда с круглой ягодкой – клюковкой.

Время царствования императрицы Елизаветы Петровны – высший этап в развитии русского гравированного стекла. На Петербургском стекольном заводе работали преимущественно русские мастера, в совершенстве овладевшие техникой рисунка и резьбы по стеклу. Поташный хрусталь высокой прозрачности, твердости и блеска оказался превосходным материалом для создания на его поверхности пышных орнаментально-растительных композиций в гравированном декоре. Неглубокая матовая гравировка и композиционная сдержанность рисунка первой трети XVIII в. уступают место объемно моделированным и орнаментально насыщенным композициям. Гравированный декор русского стекла елизаветинского барокко избегает композиционной перегруженности, арабесковой бесконечности, присущих гравированному орнаменту богемских и силезских кубков.

Продукция столичных стекольных заводов на протяжении века оказывала влияние на ассортимент крупных частных мануфактур, которые, впрочем, не только старались выпускать свои изделия по их образцам, но и подражали работам иностранных мастеров. В 1740-е гг. гравировка на стекле была уже достаточно освоена купеческими мануфактурами. Расцвет гравировального искусства этого времени в основном связан с частными фабриками Немчиновых и Мальцовых. В первые годы существования частные стеколь-

ные фабрики выпускали посуду зеленого, реже белого стекла, но в 1730-х гг. в продукции этих, более крупных, фабрик преобладают гравированные или рисованные бокалы, стаканы, кубки. Основными мотивами гравированного рисунка на бокалах и штофах купеческих мануфактур были все те же вензеля и гербы, цветы и воинские атрибуты, которые в середине XVIII в. нередко покрывались золотой и черной красками. Наряду с матовой гравировкой в стекле частных фабрик получает распространение шлифованная резьба в виде стилизованных цветков ромашки и орнаментальных композиций.

В 1780–1790-х гг. облик прозрачного стекла, украшенного гравировкой, приобретает иной характер, который закономерно связан с вступлением русского искусства в эпоху классицизма. В изготовлении стекла классицизм оказал влияние прежде всего на процесс формообразования. Кубки классицизма сдержанны по эмоциональному звучанию формы. В 1780-х гг. на смену пышному декоративному оформлению резьбой и гравировкой приходит скромная орнаментальная «порезка» и крупный рисунок с веткой цветов на длинном стебле. Появление этого орнаментального мотива в украшении гравированного стекла связано с увлечением английским искусством; имело место и влияние общего декоративного строя росписи фарфора Императорского завода. Изделия, украшенные цветком тюльпана, ромашки или гвоздики – так называемой рисовкой аглицкой, – изготавливал завод князя Г. Потемкина; на фабриках графа Ф. Орлова тоже отдавали предпочтение этому виду декора.

Надписи-посвящения – это существенная часть декоративной композиции, украшающей провинциальное гравированное стекло, так как именно в них ярко выражен дух городской народной культуры. Они подчеркивают ценность предмета, украшенного гравированным рисунком, его праздничное назначение.

Традиционность – явление, в целом свойственное народному искусству, и характеристика продукции частных стекольных фабрик будет неполной без упоминания о народном стекле. Зеленое, реже бесцветное, стекло гутной работы, нередко расписанное эмалевыми красками, было самым распространенным видом продукции мелких купеческих фабрик, характер которой формировался под воздействием черкасского и измайловского стекла. Ориентированное на широкие слои городского потребителя, стекло частных фабрик обладало традиционной пластичностью гутных форм, в тематике его декоративной росписи преобладали фольклорные мотивы, восходящие к традициям на-

родного городского искусства, во многом близким лубку. Наиболее популярные формы этого стекла – штофы, бутылки-сулеи, бочонки-барилки – почти без изменений существовали на протяжении всего XVIII и даже XIX вв. Свою форму бочонки-барилки заимствовали у деревянного бочонка, а обручи последнего в стекле превратились в гофрированные наlepные жгуты. Нередко их поверхность украшали плоские круглые наlepы из стекла, что придавало обычной форме ярко выраженный декоративный характер. К концу XVIII столетия формы гутного стекла становятся менее разнообразными, в росписи преобладают однотонные краски, чаще всего белая эмаль, почти не встречаются сюжетные мотивы, в основном повторяются птицы и цветы. Типичной для этого времени является роспись четырехгранного штофа.

Последние десятилетия XVIII в. завершают эпоху становления, развития русского художественного стеклоделия и расцвета искусства живописной декорации на бесцветном и цветном стекле. В украшении стеклянных изделий последнего десятилетия XVIII в. преобладают строгие элементы классического орнамента: гирлянды с дубовыми листьями, меандр, «жемчужник», акант, пальметки. Формы изделий становятся строже, их контуры приобретают более резкие очертания. Тулова рюмок, стаканов, кружек нередко обрабатываются вертикальной шлифованной гранью и декорируются изящной живописью золотом.

Вместе с тем именно в это время возникают новые художественные направления в искусстве декорирования стекла, которые нашли свое яркое выражение уже в XIX в. В эти годы вновь возрастает популярность бесцветного стекла. Бесцветное стекло явилось своего рода промежуточным звеном в переходе к свинцовому хрусталу. Грань фaцетом (алмазная), столь распространенная в конце XVIII в., превратилась в начале нового века в широкую шлифовку, декорирующую блестящий хрусталь эпохи классицизма.

К концу 1820-х гг. на фабриках активно изготавливалось цветное стекло в сочетании с бесцветным хрусталем или молочно-белым стеклом. Широко применялось двух- и трехслойное стекло. Орнаментировалось такое стекло при помощи той же алмазной грани. Несмотря на господство гранения в декоре, мастера активно продолжали использовать и роспись, чаще всего разноцветную, по молочно-белому стеклу. Это разные орнаменты, вензеля, пейзажи, жанровые сцены. Трехслойные стекла украшались иной алмазной гранью: на стекле прорезались бороздки, из которых составлялись различные геометрических узоры.

В первой трети XIX в. на Императорском заводе также производили цветное непрозрачное стекло – смальту. Из нее делали подставки для декоративных ваз и фарфоровых скульптур, вазы глубокого черного или темно-зеленого цвета с бронзовыми позолоченными ручками.

Кроме того, в художественном стеклоделии осваивались новые экзотические стили: «китайский», «передневносточный», «византийский» и европейские стили – «греческий», «помпейский», неорококо. Сочетание разных стилей в русском художественном стеклоделии продолжалось до 1890-х гг., когда на смену этой эклектике пришел стиль модерн, стремившийся к растянутым формам и причудливо изогнутым линиям, что хорошо согласовывалось с техникой изготовления стекла. Модерн удержался в художественном стеклоделии дольше, чем в других видах декоративно-прикладного искусства. Пластичные и неконструктивные геометрические узоры, причудливые травы и цветы стали излюбленными мотивами, которыми покрывались вытянутые вазы с мягкими обтекаемыми очертаниями.

В 1890-х гг. после объединения Императорских стеклянного и фарфорового заводов стеклянный завод перестал производить изделия для продажи и мог не считаться с коммерческими соображениями, поэтому качество его продукции значительно улучшилось. Он производил прекрасное цветное многослойное стекло и бесцветный хрусталь. В подражание стекольному заводу в Нанси Императорский завод ввел новую технологию: многослойное цветное стекло обрабатывалось методом травления плавиковой кислотой. Получался узор, подходивший для стиля модерн: рельефный, одного или двух цветов с многочисленными оттенками на дымчатом или другом светлом фоне внутреннего стеклянного слоя.

Искусство художественной обработки дерева

Одним из самых старинных промыслов России можно назвать художественные изделия из дерева. Россия богата этим природным материалом, и еще во времена язычества славяне производили из него амулеты, вотивы, жреческие посохи, образы идолов и богов, а также все, что было необходимо в каждодневном быту – от красивых резных ставен на окнах до самого простого гребня. Формировались школы, каждая из которых разрабатывала оригинальное техническое исполнение и систему декоративных орнаментальных мотивов, благодаря чему возникали такие типы резьбы, как геометрическая (трехгранно-выемчатая, скобчатая или ногтевая, плоскорельефная) и скульптурная, а также разнообразные промыслы:

богородская, абрамцевско-кудринская (хотьковская) резьба, хохломская и гордеевская росписи по дереву. Большое количество изделий деревянного промысла было предназначено для детей: многочисленные игрушки, стульчики имелись в каждом крестьянском доме. В изделиях из дерева есть очень важное качество – природная эстетика материала; уникальность изделия достигается благодаря особенностям материала. При этом структура дерева не позволяет делать сложные, рельефные композиции.

Геометрическая резьба выполняется ножом и содержит в своем узоре простейшую комбинацию линий. В трехгранно-выемчатой резьбе рисунок уже превращается в заглубленный рельеф. Скобчатая, или ногтевидная, резьба осуществляется полукруглыми стамесками и имеет плавные линии в очертаниях образующих узор элементов. Плоскорельефная резьба разделяется на несколько видов: производится только подрезка контура (резьба с подушечным фоном) или выбирается фон, на котором орнамент образует рельеф.

Таким образом, в распоряжении мастера имеется широкий диапазон композиционных средств: от простейших линий до сложных тончайших миниатюр с изображением человеческих фигур, архитектуры и элементов пейзажа, выполненных из твердых пород древесины (самшит, орех, бук).

Исторически развиваясь, художественная обработка дерева наряду с резьбой постепенно стала обогащаться цветом. Подкрашивание резьбы, а затем и декорирование различных деревянных вещей росписью привело к формированию центров народного искусства, в которых роспись стала главным направлением их деятельности.

Разнообразие художественных решений мастера добиваются, в частности, введением металла (техника насечки), соединением разных по цвету, текстуре пород древесины (техника инкрустации), выжиганием рисунка или фона, который подчеркивает силуэт узора.

Один из наиболее старых по времени возникновения промыслов резьбы по дереву находится в селе Богородском близ Троице-Сергиевой лавры.

Для изготовления игрушки и скульптуры издавна применяется древесина липы, ольхи, осины. Она легко обрабатывается и позволяет в скульптурном изображении воспроизводить любые мелкие детали. Однако богородские мастера умело используют «разделку» поверхности. И в игрушке, и в скульптуре форма строится на обобщении, передающем характерные особенности изображаемого человека или животного. Необходимые детали или порезки орнаментального узора выгодно контрастируют с чистыми поверхностями светлого дерева.

Для одинарной игрушки или скульптуры типична собранность формы, продиктованная объемом заготовки, получаемой в результате раскалывания полена на четыре части. Незамысловатые конструкции с балансом, подвижными планками или скрытой пружинкой обеспечивают игрушке эффект движения, часто утрированного, но точно раскрывающего содержание сюжета или позволяющего менять положение фигур в пространстве (так называемые разводы).

Несколько селений близ города Загорска (Ахтырка, Кудрино, Хотьково, Абрамцево) дали варианты названия плоскорельефной резьбе, которой украшают утилитарные и декоративные предметы из дерева¹.

Широко распространенная в народном ремесленном деле плоскорельефная резьба приобрела свой колорит у мастеров подмосковного промысла в конце XIX в. Ее особенности состоят в том, что порезка рельефа неглубока, а образуемые ею орнамент и фон находятся на одном уровне. Для выполнения резьбы используются нож-резак и набор стамесок. Резаком наносят контур рисунка, а также прорабатывают его, подрезая фаску со стороны рисунка и фона. Окончательную обработку рельефа выполняют стамесками, прямыми и полукруглыми; с их помощью «вуалируют», смягчают край орнамента. Орнаментальный узор украшаемых резьбой изделий состоит преимущественно из растительных мотивов. Ветки с листьями и цветами представляют обобщенные декоративные мотивы, среди которых иногда изображают птиц. Поверхность многих изделий покрыта орнаментом очень интенсивно. В декоративных тарелках узор заполняет все центральное поле и даже кайма проходит по борту. В шкатулках орнамент с крышки свободно «стекает» на боковые стороны.

Скульптурное начало абрамцевско-кудринской резьбы представлено пластичными вариантами ковшей, декоративных ваз, украшенных рельефным орнаментом. Но иногда мастера создают и собственную скульптуру в виде птиц и зверей. Форма такой пластики несколько схематична, но она по-своему оживляется проработкой деталей, превращенных в орнамент.

К XIX столетию народные умельцы, желая привнести в крестьянский быт светское искусство, разрабатывают лубки, раскрашивают деревянные изделия, во многом теряя самобытность и лаконичность материала. Тем не менее к концу XIX в. в русском прикладном искусстве складывается уди-

¹ *Богуславская И. Я.* Русское народное искусство. Л.: Сов. художник, 1968.

вительный промысел – хохломская роспись по дереву. Уникальность этих, достаточно разнообразных, изделий заключается как в самой технологии изготовления, так и в орнаментальных мотивах, использующихся в декоре хохломских изделий. Все они утилитарны и предназначены для использования в быту. Особенность хохломских изделий заключается в росписи, имитирующей дорогую фарфоровую посуду. Традиционно русский «травный» орнамент, заполняющий поверхность изделий, отображает в несколько стилизованной форме привычную глазу флору.

Не менее интересен промысел, где участвует роспись по дереву, в Полхове-Майдане и Крутце. Это два села Нижегородской области, где почти в каждом доме есть семейная мастерская.

Большинство изделий выполняют токарным способом. Среди них – многоместные расписные матрешки, поставки, птички-свистульки, составленные из токарных деталей, коробки-шары, похожие на яблоко. Резьбу применяют для изготовления игрушек в виде одного коня или тройки коней, запряженных в возок и помещенных на подставку с колесиками. Все изделия расписывают яркими анилиновыми красками.

Изделия из капа, капокорня и бересты относятся также к деревянному промыслу, но производятся из так называемых побочных материалов. Тем не менее традиции изготовления подобных изделий достаточно древние. Берестяная посуда была известна еще в Киевской Руси. Разнообразен ассортимент таких изделий, а область их применения очень широка. Древний человек, живший в лесу, создавал из бересты уникальные изделия: туеса, коробки, чаши, чарки и многое другое.

В Архангельской, Вологодской, Томской областях, в Якутии сохраняется традиция изготовления художественно оформленных изделий из бересты. Бересту заготавливают на рубеже весны и лета, когда от набухшей соком коры березы легко отделяется верхний слой. Ее обработка – снятие тонкой пленки, выглаживание с целью выпрямления и очистка внутренней стороны – повышает пластические качества материала, не снижая его прочности.

В Архангельской области туеса украшают свободной кистевой росписью. Ветки растений с цветами и птицами пишут яркими красками, это преимущественно красный, синий, зеленый цвета.

Роспись по бересте вологодских мастеров спокойная, иногда очень мягкая по тональности. Более самобытны выполняемые в Великом Устюге изделия с прорезной берестой, родственные своим орнаментом просечно-

му железу и северной резьбе по кости. Ажурным узором украшают шка-тулки, теса, декоративные тарелки. Берестяной рисунок помещают на де-ревянную основу, подчеркивая игру узора подложкой из цветной фольги, а силуэтные формы орнамента дополнительно прорабатывают тиснением.

Для изделий кировских мастеров тиснение по бересте является ве-дущим приемом. Орнамент наносят штапиками, образуя то клейма, то сплошные ленты узора. Такой же прием характерен для изделий, выпол-няемых мастерами города Семенова Нижегородской области.

Кап и капокорень – еще более загадочный природный материал. Кто бы мог подумать, что из столь неприглядного отростка дерева можно соз-давать невероятной красоты художественные изделия. В изделие идет не сам корень, а только тонкий, покрытый узорочьем срез капа. Такими сре-зами, дополнительно обработанными морилками или лаками, украшают коробочки, ларцы, чаши. А неповторимый орнамент, созданный причудли-выми сплетениями волокон капокорня, не уступает по красоте и силе воз-действия изысканным сканым узорочьям.

Традиции такого ремесла сложились у мастеров города Вятки еще в начале XIX в., когда из капа делали карманные часы, в которых весь ме-ханизм был выполнен из древесины разных пород. Кроме того, из целого куска капа вырезали цепочку.

Тщательность исполнения вещей сочеталась с изысканными пропор-циями шкатулок, ларчиков, унаследовавших черты русского классицизма – художественного стиля, отличающегося ясностью и строгостью форм. На-ряду с предметами, выполненными целиком из капа, мастера практикуют изготовление изделий из древесины со своеобразной структурой (орех, ильм и др.), в которых каповые пластины вводятся как инкрустация, укра-шающая крышку коробочки.

Лаковая миниатюра и расписные подносы

Одним из красивейших народных художественных промыслов России можно назвать изготовление расписных подносов. Ярким примером являют-ся уральский и жостовский промыслы. В истории декоративно-прикладного искусства России этот промысел достаточно молод, но и он не избежал влия-ния единых художественно-стилистических направлений в области украше-ния и орнаментирования. Единственный орнаментальный мотив, украшаю-щий изделие, – это букет цветов. Изображения натуралистичны, а цветовая

гамма разнообразна. Кажется, что на блюдо или поднос выложили живые цветы. С развитием промысла в орнаментированных изображениях стали использоваться не только цветы, но и ягоды, бабочки. Редкие подарочные изделия выполнялись в нетрадиционной манере, например с использованием инкрустации из перламутра, поделочных или полудрагоценных камней. Отличительной чертой всех подносов можно назвать черный фон, который придает всей композиции определенную декоративность и торжественность, хотя появление именно такого цвета обусловлено особенностями материала, из которого производятся изделия, и технологии производства. Одним из декоративных приемов, украшающих подносы, в частности жостовские, можно назвать тонкую ажурную вязь по борту подноса.

Уральские расписные подносы стали изготавливать в начале XVIII в., в период развития металлургического производства, связанного также с выпуском листового железа. Яркая, многокрасочная роспись надолго закрепилась в Нижнем Тагиле. Здесь выковывали подносы различных форм: с просечным высоким бортом, с фигурными ручками. По загрунтованному металлу наносился цветной фон (иногда он имел несколько цветных полей), выполнялась с помощью кисти размашистая роспись в виде веток с цветами или букетов, некоторые элементы наносились даже пальцем. Роспись была плоскостной, грубоватой по технике исполнения и напоминала роспись по дереву и бересте. Но ее цветовые сочетания, крупные изображения растительных мотивов создавали нарядное убранство подносов.

На рубеже XVIII–XIX вв. профессиональные художники стали украшать нижнетагильские подносы сюжетной живописью, создавая новое направление росписи, которое приближало поднос к декоративному панно. Среди сюжетов, украшавших такие подносы, встречаются мифологические, исторические и бытовые сцены, городские и сельские пейзажи. Декоративный характер росписям придавали обрамления в виде гирлянд с цветами, веток, исполненных в один тон. Строгие геометрические формы подносов соответствовали стилевым требованиям классицизма. Подносы с сюжетной росписью выполняли тщательно, краски наносили тонким слоем, а затем закрепляли прозрачным и прочным лаком. Его называли хрустальным за то, что он почти не менял цвета живописи. Роспись по красному, синему, зеленому фону усиливала живописные эффекты.

Декоративная роспись подносов в Мытищинском районе Подмосковья стала развиваться в начале XIX в.: подносы изготавливали в Жостово,

Троицком, Новосельцево. Орнаментальная роспись стала главной темой украшения этих подносов. Букеты цветов, гирлянды, своеобразные натюрморты, в которых главенствует букет, получили естественное развитие в жостовской росписи, так как их изображение соответствовало самой системе декоративного письма. Роспись выполняют приемами свободного кистевого мазка, без предварительного нанесения рисунка. Композиция букета всякий раз решается импровизированно. Чаще всего букет пишут на черном фоне, из глубины которого как бы вырастает объем цветов и листьев. Делают это путем постепенной проработки формы, переходом от темного тона к более светлым. В росписи как будто оживают розы, тюльпаны, хризантемы и другие садовые и полевые цветы.

В уникальных работах цветовая гамма росписи обогащается вставками перламутровых пластин, изображениями птиц. Для завершения композиции по краю поля или же на пластично развернутых бортах подносов выполняется «золотой» орнамент, графический рисунок которого подчеркивает живописность росписи.

Уникальным видом народного творчества можно считать лаковую миниатюру. Она создается на изделиях, выполненных в технике папье-маше. Материалом для изготовления служит картон. Ленты его смазывают клеем, навивают на деревянные или металлические каркасы, соответствующие размеру и формам будущих изделий. Высохшую заготовку снимают с каркаса, пропитывают льняным маслом и просушивают. В результате такой подготовки материал приобретает новые качества. Его можно пилить, строгать для сборки коробочки, подклеивать донце, собирая крышку и придавая предмету нужную форму. В дальнейшем полуфабрикат шпаклюют, нанося несколько слоев грунта. Высушенную форму подвергают шлифовке, а затем покрывают черным лаком. Внутреннюю поверхность покрывают красной краской и закрепляют несколькими слоями бесцветного лака. На таком изделии выполняют живопись, которую тоже закрепляют слоями бесцветного лака.

Всю поверхность изделия тщательно полируют до образования зеркальной глади. Такая отделка превращает шкатулку в изящный предмет. Главным украшением изделий из папье-маше является лаковая живопись, содержание которой необыкновенно широко по тематике.

История происхождения лаковой миниатюры корнями уходит в русскую иконопись. Первые образцы изделий, выполняемые в технике папье-

маше, по способу орнаментации напоминают иконное письмо. Лаковая миниатюра – это мелкие художественные изделия: шкатулки, табакерки, коробочки и мн. др. – всякие мелочи, так необходимые каждой женщине. С учетом вкуса покупателей такой продукции складывается своеобразная тематика изображения. Как правило, это пасторальные сцены, идиллические пейзажи, сцены охоты и развлечений, а также сказки. Но путь к таким сюжетам был непрост. Чаще всего лаковые промыслы возникают в местах и селениях, где были сильны иконописные традиции. Композиции первых лаковых шкатулок напоминали житийные иконы. И расположение клейм, и линейность расположения сюжетов, и иконописные традиции в изображении совсем нерелигиозных сюжетов – все говорит о сильных и глубоких традициях в этой области искусства.

В России несколько достаточно известных лаковых промыслов. Это Федоскино, Палех, Мстера и Холуй. Каждый из них самобытен и имеет свои отличительные черты. Федоскинская лаковая живопись на протяжении истории своего развития ориентировалась на образцы русской классической живописи. От нее же она восприняла технику многослойного письма масляными красками. Выбор картин для копий определялся их популярностью в русском обществе.

Сюжеты летних и зимних поездок на тройке закрепились в федоскинской живописи на долгие годы. «Тройки», «чаепития», пейзажи Подмосковья стали своеобразным символом России.

Федоскинская миниатюра выполняется всегда в окружении черного фона коробки. И даже не имея орнаментального обрамления, она хорошо согласована с фоном смягченными тонами по краю миниатюры, выделением центра композиции и другими приемами. Реалистическая живопись миниатюры передает пространство, световоздушную перспективу, но не отрывается от предмета, не разрушает его целостность. Этому помогают декоративные приемы. Так, зимний пейзаж бывает написан на пластине перламутра, занимающей всю крышку коробки. В этом случае ее цветовые переливы вступают в условные отношения с цветом живописи и придают миниатюре черты декоративности. Пишут федоскинцы и по металлизированному фону, что также создает декоративный эффект. В искусстве Федоскина присутствуют и приемы откровенно декоративного орнаментального оформления изделий: цветная клетка-шотландка, роспись «под черепаху», инкрустация сканью, цинковка, напоминающая игру гравированного по металлу рисунка под слоем прозрачной эмали.

Палехская лаковая живопись, следуя старинной технике иконописи, выполняется темперными красками. В характере живописи видно продолжение иконописных традиций, проявляющихся в удлинённых пропорциях фигур людей, условном изображении памятников архитектуры и элементов пейзажа. Лаковая миниатюра органично взаимодействует с чёрным фоном шкатулки или пластины. Фон входит в композицию как его цветовая часть. Композиция миниатюры раскладывается на плоскости в виде фигурной цветовой мозаики. Рисунок всегда выразителен по силуэту и лаконичен, внутри проработан золотыми линиями. Эта штриховка придает всему изделию законченность и напоминает насечку золотом, а также ювелирные эмали. Палехскую миниатюру обычно сопровождает тонко исполненный орнамент, окружающий живопись и деликатно подчеркивающий край корпуса или крышки шкатулки.

Мстерский промысел имеет достаточно самостоятельный характер. Опираясь в основе своей на иконописные традиции, тем не менее отступает от них в сторону реалистической трактовки пространства и изображения человека. Мстерская живопись просветленная, из ее композиции исключен чёрный фон. Миниатюру пишут по закрытому белилами фону.

Композиции художников связаны с сюжетами сказок, легенд, песен, они полны поэтики и глубокого раздумья. В Мстере создают вещи, в которых живопись заполняет все стороны небольшого ларчика или расположена фризом по корпусу круглой коробочки. Орнамент в мстерских шкатулках не только сопровождает живописную миниатюру, но и выступает как самостоятельное декоративное средство. Нарисованный тонкими золотыми линиями, он включает в свою систему цвет, акцентирующий главные части композиции как на крышке, так и на боковых сторонах крупных шкатулок и совсем небольших коробочек.

Холуйский промысел близок к палехскому по системе и приемам изображения. Мастера активно используют фон в организации плоскости, но применяют для фона не только чёрный цвет, обогащая колорит живописи, расширяя ее декоративные возможности. Используя некоторую условность в изображении человеческих фигур, мастера Холуя приближают их к нормальным пропорциям, но уделяют много внимания выразительности силуэта, певучести линий. В тематике холуйской миниатюры много сюжетов из русских народных сказок и былин. Здесь применяется золотой орнамент, сопровождающий живопись. Его ленты и узлы в некоторых работах занимают много места на корпусе изделия, подчеркивая камерность вещи.

Таким образом, искусство росписи по металлу и папье-маше – это относительно молодое искусство. Тем не менее это самодостаточное творчество, отображающее нравы и вкусы российского народа конца XIX – начала XX в.

Камнерезные промыслы

В истории материальной культуры камень занимает особое место как материал, отличающийся большой прочностью, что позволяет использовать его в строительстве и для создания предметов бытового и декоративного назначения. Придание куску камня правильной формы, шлифовка и полировка его поверхности, выявляющие цвет и природный рисунок камня, всегда требовали значительных усилий мастера. Камнерезный промысел – достаточно неоднозначное явление в истории русского декоративно-прикладного искусства.

Становление и активное развитие этого промысла в России относится к началу XVIII столетия, времени заложения и строительства новой столицы – Санкт-Петербурга. Согласно указам царя Петра I в уральских горах начинается разработка собственных месторождений драгоценных, полудрагоценных и поделочных камней. Таким образом, можно сказать, что до начала XVIII в. на территории России промышленной разработки месторождений драгоценных и полудрагоценных камней не было. Но огромное число предметов прикладного искусства, особенно времен Киевской Руси, украшены камнями, которые разнообразны не только по размерам, но и по виду, типу. Поскольку большая часть этих изделий носит культовый характер, то наличие драгоценных камней в украшении изделий весьма символично.

К числу драгоценных камней относятся твердые минералы, прозрачные и полупрозрачные, обладающие природной красотой окраски и приобретающие блеск и игру в ограненном виде.

Драгоценные камни в ювелирном искусстве древней и средневековой Руси воспринимались в основном как красочные пятна. В них ценились не яркий блеск, которого в то время и не могла дать их неровная поверхность, не качество, а, главным образом, цвет. Не придавали значения и тому, что камни часто обладают естественными пороками, что они неправильной формы, неровные, имеют трещины или неровную окраску. Основную ценность представлял цвет камня, предназначенного для украше-

ния того или иного изделия. Поднятый в высоком «гнезде», камень гармонично сочетался с мягким блеском металла, эмалью или чернью. В различные времена в зависимости от интереса к тому или иному камню в ювелирных украшениях наблюдаются модные стилистические изменения.

Толстостенные касты в изготовлении более трудоемки, но и более эффектны. Один из наиболее ярких представителей таких кастов носит название «серебристый». Это традиционный русский каст; он изготавливается, в основном под бриллианты, из драгоценных металлов белого цвета – белого золота, платины, серебра (откуда и получил свое название). В XVIII и XIX вв. бриллианты закрепляли в серебряные оправы именно для создания впечатления большего их блеска.

Семантика камней уходит в глубокую древность, в историю Древнего Востока и Египта. Она много значила и для царя Ивана Грозного. На Востоке считалось, что обладание чистым прозрачным камнем сулит человеку всевозможные блага, а камни с пороками навлекают болезни, несчастья, изгнание и нищету. Изумруд почитался как камень мудрости. Сапфиру приписывалось свойство «измены открывать, страхи отгонять», «а того, кто его в перстне при себе носит, чинит его спокойным и в людях честным, набожным и милостивым»¹.

В литературе многих народов сапфиру и изумруду, ассоциировавшимся в сознании человека с цветами синего неба и цветущей природы, приписывалось целебное воздействие на зрение, на них рекомендовали смотреть по утрам. Особыми магическими силами наделяли красный яхонт, как называли в Древней Руси рубин. Он, по словам Ивана Грозного, врачует сердце, мозг, силу и память человека. В старину верили, что бирюза и коралл, положенные на руку смертельно больного, тускнеют, что алмаз укрощает ярость и сластолюбие, дает воздержание и целомудрие и если воин носит его в своем оружии на левой стороне, то не будет убит.

Поскольку драгоценные камни, так же как и другие материалы, подвержены разрушительному воздействию времени и краски их выцветают, самоцветы стали считать живыми существами, которые стареют и умирают.

Горячей любовью к яркому нарядному самоцвету пронизано все русское искусство. В Древней Руси при описании вещей, хранящихся в царской казне, их (самоцветы) с большой тщательностью «по счету» вносили в книги, отмечали все отсутствующие камни. «Венец золот с городы... у венца

¹ Ферсман А. Е. Очерки по истории камня. М., 1954. Т. 1. С. 225.

в городах и меж городов 96 алмазов да 109 лалов». При этом часто указывались форма самоцвета («яхонт лазоревый кругол», «перстень золот... И в нем четыре алмаза остры», «яхонт лазорев продолговат»), характер его закрепления («два яхонта лазоревы, опуповаты в гнездах», «перстень золот... а в нем алмаз большой четвероуголен гранен, гнездо в ногтях», «запона золота, а в ней семь каменей, да три камня на спиях, изумруды и яхонты»). Отмечались и наличие огранки, и характер огранки камня: «запона золота, а у ней... внизу камень яхонт лазорев, гранен, грани мелкие»)¹.

До конца XVII в. на Руси не были открыты центры по добыче самоцветов. Но по сведениям крупнейших греческих историков Плиния и Тацита, у скифов и сарматов, населявших юг нашей страны с VII в. до н. э. по IV в. н. э., уже бытовали цветные камни, которые они получали с далеких Рифейских гор, т. е. с Урала. Древние славяне в ранние века добывали янтарь, позднее – аметисты и некоторые мягкие породы камня.

Самоцветы привозились на Русь с Востока: из Византии греческими и бухарскими торговцами, из Средней Азии и Китая или из западных стран, куда их доставляли ганзейские купцы, генуэзские и венецианские мореплаватели. Из Индии, Бирмы, Цейлона шли на Русь камни горячих красных тонов: алые как кровь рубины, вишнево-красные гранаты, а также бурые сердолики и розово-красные турмалины. В отрогах Памира и в Китае добывалась густо-красная шпинель. Индия была единственным поставщиком сверкающих прозрачных алмазов. На Цейлоне добывали рубины, гранаты, аметисты, топазы и столь любимые на Руси в ранние века чистые, цвета василька, сапфиры. Персия – родина голубой бирюзы; родиной изумруда были Египет и Аравийский полуостров.

Достаточно важно и развитие приемов обработки драгоценного камня в истории декоративно-прикладного искусства России. Как уже упоминалось, в начале использовался камень без огранки, естественной скругленной формы – кабошон, вставленный в такой же по форме глухой каст. Как правило, в это время драгоценные камни были закреплены на изделии россыпью, как будто чья-то невидимая рука сделала случайное движение. Затем их начинают крепить в сквозные касты, раскрывая особенности и красоту каждого камня через гранение, шлифовку, гармоничное сочетание с другими камнями или драгоценными металлами. Немаловажным ша-

¹ Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетии. М.: Товарищество тип. А. И. Мамонтова, 1872. С. 59.

гом в истории эволюционирования камня является его огранка, позволяющая впустить внутрь темного сердца твердого материала солнечные лучи.

На сегодняшний день насчитываются десятки видов огранки драгоценных камней. Простая огранка камня предполагает 12–20 граней. Бриллиантовая форма представляет собой сочетание двух пирамид, из которых верхняя усечена. Грани обеих частей располагаются в несколько рядов. Распространена тройная бриллиантовая огранка, т. е. трехрядное размещение граней. Классическая огранка – 56 граней. Грани располагаются таким образом, чтобы пучок света, падающий на поверхность камня, подвергался полному внутреннему отражению. Для различных камней используют при бриллиантовой огранке разные углы наклона граней к плоскости основания в зависимости от показателей преломления. При полубриллиантовой огранке сумма граней на верхней и нижней частях равняется 18. Огранка розой дает камню сходство с бутоном розы. Для вставок в подвески, серьги, кулоны используют камни, ограненные двойной розой, т. е. в форме двух роз, соединенных основаниями. Ступенчатая огранка – система граней, расположенных рядами в виде ступеней. Огранка клиньями – все боковые и угловые грани делают треугольной формы, а боковые грани комбинируют. Этот вид огранки позволяет образовать четырехгранные пирамиды с трапецией в основании. Огранка кабошоном придает верхней части камня выпуклую поверхность. По форме огранки камни делятся на круглые, овальные, квадратные, ромбовидные, грушевидные, каплевидные камни и камни специальных форм.

Возвращаясь к периоду зарождения камнерезных промыслов, следует сказать, что XVIII в. становится периодом бурного расцвета русского камнерезного дела. Причиной этому стало строительство Санкт-Петербурга. Для удовлетворения потребностей в материалах и были организованы поиски залежей строительного, поделочного и декоративного камня. В Алтайском крае и на Урале нашли обширные месторождения, разработка которых обусловила создание здесь государственных фабрик по добыче и обработке различных пород камня. Однако первое такое производство было организовано вблизи Петербурга, куда привозили добываемый в разных местах страны камень. К середине XVIII в. открывается шлифовальная фабрика в городе Екатеринбурге, а затем, в 1780-х гг., Колыванская грабильная фабрика на Алтае.

Опыт работы на государственных фабриках по обработке камня позволил мастерам самостоятельно заниматься поисками самоцветного ка-

менного сырья и изготовлением художественных изделий по своему вкусу. В моменты спада производства или временного закрытия фабрик мастера организовывали на дому свои маленькие мастерские. Так, во второй половине XIX в. складываются камнерезные промыслы, которые академик А. Е. Ферсман назвал «кустарной, народной каменной промышленностью». Делали мастера не только полуфабрикаты-заготовки, но и законченные вещи: шкатулки, подсвечники, прессы для бумаг, лоточки для ювелирной мелочи. Эти предметы украшали мозаика из камней различного цвета и рисунка, рельефные натюрморты из ягод и листьев.

Несмотря на высокий профессионализм мастера испытывали трудности в работе с твердым камнем. Поэтому переход кустарей к обработке камня мягких пород облегчал их труд, давал больше возможностей для изготовления очень широкого ассортимента изделий. И уже к концу XIX в. начинают складываться промыслы по художественной обработке мягкого камня. В группу мягких камней входят разновидности гипсового камня, селенит, кальцит, серпентин, талько-хлорит и некоторые другие. Блоки такого камня легко распиливать ножовкой или циркульной пилой. Резьба его производится стамесками разного по сечению профиля, ножами, обрабатывается он рашпилями. Мягкий камень из-за недостаточной твердости и хрупкости не всегда прорабатывается детально. Традиционными способами отделки являются шлифование стеблями хвоща и полировка гашеной известью и мыльной пеной. Для окончательной отделки применяют парафин или лаки, с помощью которых лучше выявляется природный рисунок камня.

Один из самых необычных камней, добываемых на западе России, – янтарь. Издавна этот камень, который когда-то был древесной смолой, привлекал внимание человека своими особыми свойствами (статическое электричество) и невероятно разнообразными и тонкими цветовыми нюансами (от светло-желтого до насыщенного красного цвета). Будучи известным уже древним славянам, янтарь как и многие из камней, наделялся определенной семантикой. На сегодняшний день янтарный промысел Балтии – один из самых крупных и известных в мире, имеющий глубокие традиции.

Различают янтарь прозрачный, дымчатый (с замутнениями), костяной (непрозрачный, напоминающий слоновую кость). Янтарь хорошо распиливается, поддается шлифовке и полировке, но из-за хрупкости требует определенной осторожности при обработке.

Художники и мастера предыдущих столетий использовали янтарь как поделочный камень. Известны табакерки, шахматы, флаконы, миниатюрные скульптуры. Его применяли для инкрустации мебели, отделки кабинетов.

Новые направления в ювелирном искусстве, сформировавшиеся в 60-х гг. прошлого столетия, определили эффективные подходы к использованию янтаря в ювелирных украшениях.

Все чаще в композицию вещи стали включать такие металлы, как серебро и мельхиор. В самом янтаре мастера выявляли его природные даные, сохраняли различные включения, ранее считавшиеся дефектом. Форму янтарных вставок в оправу из металла перестали подвергать существенной обработке. Контраст со строгой оправой подчеркивал оригинальность и нестандартность янтарной вставки. Постепенно художники стали обогащать оправу орнаментальной разработкой, которая демонстрировала возможности ювелира.

Несмотря на дефицит драгоценных камней вплоть до XVII в., русским мастерам все-таки удавалось создавать великолепные образцы ювелирного искусства. А с разработкой собственных самоцветов русские камнерезы доказали свою индивидуальность и великолепное чувство вкуса. Это и сегодня подтверждают мастера-камнерезы Сибири и Урала, которые, используя современные технологии и методы, создают высокохудожественные изделия из поделочных, драгоценных и мягких камней.

2.4. Декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX в. Русский модерн

Народные художественные промыслы являются одной из форм народного художественного творчества и связаны с производством фольклорных художественных изделий в рамках декоративно-прикладного искусства. Несмотря на то что народные художественные промыслы восходят к древности, к домашним промыслам и деревенскому ремеслу, со временем образовались работающие на рынок кустарные промыслы, а также частные мастерские, вовлеченные в систему капиталистического рынка и нередко не выдерживавшие конкуренции фабричных товаров. В связи с этим в конце XIX – начале XX в. во многих странах началось возрождение народных художественных промыслов, программно противопоставлявшихся массовому промышленному производству бытовых изделий. В Рос-

сии возникли и существовали целые художественные центры, поставившие своей целью возрождение народного искусства и возвращение к его истокам, в частности Абрамцево, Талашкино, Поленово и др.

Так, например, художественный кружок в усадьбе Абрамцево, душой которого был русский предприниматель и меценат С. И. Мамонов, увлекавшийся пением, музыкой и ваянием, объединял целую плеяду талантливых художников, скульпторов, композиторов, музыкантов, актеров, певцов. Здесь создавались живописные полотна, возводились здания в древнерусских архитектурных формах, возрождалось гончарное производство, разрабатывались и декорировались предметы повседневного быта, ставились самобытные спектакли. Художественная жизнь Абрамцево – это, с определенной точки зрения, история формирования «неорусского стиля», который оказался существенной гранью модерна в России. Абрамцевский кружок никогда не имел ни своего устава, ни какой-либо заранее сформулированной программы. Красота пользы и польза красоты – такими двумя взаимосвязанными понятиями можно было бы условно определить ту «домашнюю» эстетику, которая складывалась в духовной атмосфере усадьбы.

В своем стремлении отстаивать жизненную связь между красотой и пользой мамонтовский кружок разделял эстетические убеждения того времени. Об этом тогда говорили и писали чаще всего как раз в той художественной среде, где складывались принципы модерна. Своеобразие творческих ориентаций мамонтовского кружка заключалось в том, что соединение пользы и красоты представлялось членам содружества не только серьезным общественным долгом художественной интеллигенции, но и живой поэтической традицией, органическим свойством крестьянского искусства, воплощающего в себе важные черты народного идеала. В столярной и керамической мастерских известные художники вручную расписывали посуду и мебель лубочными ликами Ярилы – солнца, узорчатыми хвостами сказочных птиц Сирина и Алконост. В ковровых узорах майоликовых архитектурных панно пышные цветочные мотивы старинной парчи вплетались в своеобразно-текущие ритмы нового орнамента.

Участники мамонтовской колонии не смотрели на изделия крестьянского труда как на «образцы», подлежащие копированию. Намерения были вернуть декоративно-прикладному искусству его поэтическую сущность и, вместе с нею, его основную жизненную функцию – украшать повседневный быт человека. Художники, чьи стилевые искания шли в этом направ-

лении, по-разному осмысливали поэтику и стилистику народного творчества, и, скажем, керамика, созданная Врубелем в абрамцевской мастерской, откликнулась на совершенно иные стороны фольклорной художественной традиции, чем резные двери, полки, буфеты, исполнявшиеся Е. Поленовой и ее коллегами по столярной мастерской. Более того, здесь можно говорить о различных модификациях «неорусского стиля» от творческого воссоздания традиционной изобразительной лексики и орнаментальных форм предметов крестьянского быта до их серьезной трансформации в новую пластическую систему.

Вместе с Абрамцево часто справедливо называют другой известный очаг русской культуры того времени – находящееся вблизи Смоленска имение Талашкино и его окрестности. Им владела меценат, художница и коллекционер княгиня М. К. Тенишева. Среди работающих там художников были Н. Рерих и С. Малютин. В Талашкино старанием М. К. Тенишевой были организованы художественные мастерские: столярная, резьбы и росписи по дереву, чеканки по металлу, керамическая, окраски тканей и вышивания. Княгиня собирала «стародавние образцы неугасимой красоты» русского быта и давала им творческое развитие в своих мастерских, превратившихся «в заповедное место, в тот живой родник, у истоков которого взаимно обогащались и декоративно-прикладное профессиональное искусство прославленных корифеев, и народное творчество»¹. В работе мастерских участвовали тысячи человек.

Интерес талашкинских мастеров к возрождению крестьянских ремесел, к воссозданию творческой фантазии народа был гораздо более сосредоточен на стилевых задачах искусства и в этом смысле являлся более прагматичным. Об абрамцевском стиле как о самостоятельном явлении русского искусства можно говорить лишь условно – он постоянно развивался, обретал новые свойства и качества. Талашкинский стиль, напротив, являл собою обособленную и вполне устойчивую «национально-романтическую» разновидность русского модерна².

В русском модерне, особенно в зодчестве и в прикладных видах творчества, можно различить несколько течений. Первое из них непосредственно связано с творчеством Абрамцевского кружка, которое во многом подготовило переход к стилевым принципам модерна. Второе направление

¹ Платонов О. История русского народа в XX веке. М.: Святая Русь, 1979. С. 11.

² Сарабянов Д. В. Русский модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989.

во многом опиралось на приемы стилизации, выработанные абрамцевскими художниками. Но его важная особенность – сочетание этих приемов с объемно-пространственными, живописно-пластическими и линейно-графическими поисками общеевропейского Art Nouveau. Подчеркнуто гипертрофируя национальные формы древнерусского зодчества и произведений народного искусства, авторы обращались и к историческому наследию русских мастеров, и к современному «духу эпохи». Широкая популяризация стиля модерн в декоративно-прикладном искусстве осуществлялась путем распространения реклам, разнообразных плакатов, этикеток, вывесок, иллюстрированных и модных журналов. Массовое производство стекла, фарфора, мебели, тканей, дамских украшений способствовало тому, что за короткий срок он приобрел небывалую популярность в самых широких слоях, украсив собой повседневный быт и создав иллюзию приобщения к искусству у многих никогда доселе над этими вопросами не задумывавшихся людей. Общепринятый «набор» декоративных мотивов и предметов прикладного искусства в интерьерах в стиле русского модерна роднил между собой скромные квартиры людей «среднего достатка» и жилые покои дворцов и богатых особняков, создавая иллюзию демократичности этого стиля. От таких элементов убранства, как мебель, драпировки, декоративные лампы, часы и барометры до общепринятого набора репродукций модных художников в «текучих» резных рамах – на всем лежала неизгладимая печать стиля модерн, терпкий привкус, в чем-то роднивший между собой массовые ремесленные образцы и произведения подлинного искусства.

Имевший место расчет на быт, повседневность – причина того, что сохранилось не так уж много «музейных», законченных образцов этого стиля в декоративно-прикладном искусстве. Ему были присущи новизна, смелость в использовании разнообразных материалов и неожиданность их трактовки. Эксперименты со стеклом, теряющим прозрачность и хрупкость, приобретающим видимую тягучесть, вязкость, упругость; поиски выразительных сочетаний формы, линий и цвета в фарфоре и керамике; широкое введение ковanej меди, смальты, майолики, эмали в отделку люстр и часов, мебели и каминов, посуды и женских украшений; изощренные силуэты дамских нарядов, словно повторяющих текущие контуры драпировок и их орнаменту, – все это придавало совершенно особый характер художественному пространству модерна. Стремление к «культуре деталей» – от монументальных витражей до тончайших изделий ювелирного

искусства – придавало стилевую цельность жизненной среде эпохи модерна, которую нельзя спутать ни с какой другой.

Одна из особенностей нового стиля заключалась в том, что он выявлял относительность межвидовых границ в искусстве и что многие художники, творившие в ту эпоху, сознательно воспитывали в себе артистический универсализм. Одним из ярчайших представителей подобного универсализма был М. Врубель. В абрамцевских мастерских делали деревянную мебель по его эскизам. А изготовленные там же монументальные блюда и декоративные сосуды, мерцающие глубокими тонами глазури, не имеют уже прямых прообразов в народном искусстве – и вместе с тем глубоко национальны. Это проявляется в выборе сказочных декоративных мотивов – птицы Сирин, русалок и т. п., «населяющих» прикладные работы Врубеля, и в отношении к форме предмета с его подчеркнутой пластичностью, красочностью, обобщенностью. По своим формальным качествам майолика Врубеля является скорее декоративной скульптурой. Близкие к импрессионистической скульптуре, работы этого мастера в то же время отличаются от нее большей динамичностью, разнообразием впечатлений, достигаемых за счет цвета и формы, света и восприятия в движении.

Металл. Стилистика модерна влияла и на отрасли, имеющие в России давние художественные традиции. Это в особенности касалось ювелирного дела и изделий из серебра, изготовление которых издавна было специальностью отдельных частных фирм. В изделиях из серебра с усложненными растительными узорами в стиле модерн и с криволинейными очертаниями самих предметов обнаруживалась внутренняя близость и с ложнобарочными формами серебра середины XIX в., тяготеющими к эстетике бидермайера. Сложнейшее переплетение стилевых традиций придавало особый оттенок русскому прикладному искусству XX в., где общие для европейского искусства тенденции сочетались с поисками «неорусского стиля». Но было целое направление, разрабатывавшее общие для европейского модерна декоративные элементы, обретавшие в передаче русских мастеров едва заметный оттенок «вторичности». Недостаток стилизации формы компенсировался богатством драгоценных камней. Умение достичь впечатления за счет художественной формы ювелирного изделия, а не только за счет драгоценных материалов, отличало работы русских мастеров фирмы К. Фаберже, приобретшей мировую известность уже в те годы. Хотя отделения фирмы Фаберже работали и в Москве, и в Петербурге, и за границей,

ее изделия несли приметы скорее петербургского направления модерна с его постоянной оглядкой на классику и утонченными, чуть суховатыми формами. Московская ювелирная школа была более живописна и тяготела к прямым ассоциациям с декоративными мотивами чистого модерна.

Керамика и стекло. Столь же «живучими» оказались формы многих предметов прикладного искусства, прежде всего стекла и фарфора. Здесь был в наибольшей степени замаскирован разрыв между уникальными и массовыми (который сознательно стремилась сгладить эстетика модерна) произведениями. Несмотря на качественное различие в материале и способах изготовления изделия Императорских фарфорового и стеклянного заводов (объединенных в 1890 г.) сближало с продукцией частных фирм стремление к лаконичной форме изделий и выявлению эстетических свойств материала. Огромные «тянутые» хрустальные вазы Императорского завода с их сверкающими шлифованными поверхностями и тончайшим ручным рисунком в стиле модерн оказывались внутренне родственными тем массовым стеклянным вазам с косо срезанным горлышком, которые стали непременной принадлежностью бытового интерьера в 1900-е г. и в последующие десятилетия. Большую роль в разработке стилистики модерна сыграли фирмы Корнилова, Кузнецова и мальцевские заводы в Гусь-Хрустальном и Дьякове. Синтетическая природа модерна сказывалась в фарфоровых и в особенности в стеклянных изделиях не только в смелых экспериментах с материалом, но и в широком заимствовании декоративных средств. В других искусствах использовались не только стилизованные мотивы, но и целые архитектурные графические композиции.

Дерево. Стремление к стилевой цельности, к неразрывности архитектуры интерьера и его наполнения привело к выбору такого вида встроенной мебели, которая как бы вырастала из облицованных деревянными панелями стен, подчеркивая их пластику и сообщая пространству ту цельность, которая была одной из примет модерна. Не случайно образцы мебели проектировали не только архитекторы, создававшие эскизы интерьеров, но и художники. Знаменитые мастера – А. Н. Бенуа, В. М. Васнецов, А. Я. Головин, К. А. Коровин, А. Е. Лансере, В. Д. Поленов и др. – задавали этой сфере прикладного искусства тот высокий художественный строй, который отличал выставочные экспозиционные образцы. Более широко распространены были изделия фабрики Ф. Мельцера, где орнаментальные мотивы «чистого» модерна с их криволинейными очертаниями трансфор-

мировались в рисунке спинок кресел, контуров стульев, столов, диванов. По мере массового распространения упрощенные, типичные для модерна формы мебели надолго определили характер бытовых интерьеров дешевых квартир, пережив свою эпоху.

2.5. Декоративно-прикладное искусство Советской России

Художественные промыслы 1920-х – середины 1950-х гг.

К началу XX в. в нашей стране уже существовало множество исторически сложившихся традиционных художественных промыслов и самостоятельных художественных производств. Однако изготовление декоративных изделий, основанное на ручном труде, многовековом опыте и национальных художественных традициях, продолжавшее развитие коллективного творчества, было проблемным. После Октябрьской революции институт посредников, скупавших изделия кустарей, был утрачен; кроме того, в условиях разрушенной экономики существовал спрос только на предметы первой необходимости¹. В 1918 г. советское государство приняло ряд мер, направленных на поддержку кустарных промыслов, в том числе и художественных ремесел (предоставление государственных заказов, снабжение сырьем, разрешение на свободную продажу). Народные мастера объединились в артели и союзы. Кооперация оказалась той жизненной формой, которая способствовала организации советских художественных промыслов. Вместе с тем в домашнем производстве гораздо лучше, чем в крупных промысловых артелях, сохранялись традиционные формы предметов, приемы декорирования, типы и мотивы орнамента, восходящие к глубокой древности. Многие предметы народного быта, утрачивая с течением времени свое практическое назначение, продолжали жить уже в другом качестве – как произведения декоративного искусства, хранящие национальные традиции своего народа. Существенным фактором развития художественных промыслов явился экспорт кустарных изделий за границу, начавшийся в 1920 г. и позволивший выжить многим очагам народного самобытного творчества.

Интерес к Советской России за рубежом в те годы был очень велик – экспортировались туркменские и азербайджанские ковры, украинская и рус-

¹ Советское декоративное искусство 1917–1945 гг. М.: Искусство, 1984.

ская народная вышивка, русские кружева, деревянные изделия из Хохломы, богородская игрушка и мн. др. Работа художественных промыслов для экспорта имела свою специфику: поток экспортных изделий, начавшийся в конце XIX в., приучил западных импортеров к определенному типу изделий. Псевдорусский стиль с примесью модерна воспринимался ими как подлинно национальное декоративное искусство. Поэтому получили распространение хохломские изделия с вычурными претенциозными формами, вышивки с орнаментами, составленными из мотивов разных областей и районов, ковры с «европеизированным» дробным и эклектичным орнаментом и т. п. Отметим также, что отношение к промыслам было неоднозначным: идеологи государства (В. И. Ленин, А. В. Луначарский) придавали большое значение народному искусству, считая кустарное искусство источником для искусства пролетарского. Лидеры же «производственного искусства» утверждали, что кустарное искусство вообще целиком принадлежит прошлому.

Не менее сложной была проблема взаимоотношений художников-профессионалов с народными мастерами. Еще до революции в среде художников привычно считалось, что ремесленники не владеют академическим мастерством и это позволяет считать их работы непрофессиональными. Подобные выводы были основаны на глубоком непонимании природы и специфики народного творчества. Обобщение и метафоричность художественного языка часто принимались за малограмотность, а лаконичный, тщательно выверенный поколениями отбор средств художественного выражения – за недостаточность этих средств. Принципиально неверно ожидать от мастеров традиционного художественного мастерства создания художественного образа только на основе непосредственных жизненных впечатлений, вне опоры на традиции. Творчество народного мастера состоит в том, что воспринятые им жизненные явления он перекладывает на традиционный язык мастерства, которым владеет в совершенстве.

Начиная с 1920-х гг. изделия народного декоративного искусства систематически демонстрируются внутри страны и участвуют в разнообразных зарубежных выставках. Так, Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 г. экспонировала изделия таких промыслов, как богородская и абрамцевско-худринская резьба, вологодские и елецкие кружева, федоскинская миниатюра на папье-маше, изделия Хохломы, жостовские подносы.

В 1925 г. советские художественные промыслы были впервые представлены на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже. Рядом с «подлинными народными произведениями экспонировалось много работ, выполненных в стилистике того или иного промысла, но с введением изображений советской тематики (советские эмблемы вводились в орнаменты, многие изделия украшала декоративно-обобщенная фигура конного или пешего красноармейца в буденовке с красной звездой)»¹. В 1930-е гг. развитие промышленности и процесс изменения быта отражаются на народных промыслах и ремеслах – они становятся менее популярны и у изготовителей, и у потребителей изделий этого направления. Такое положение внушало серьезные опасения за судьбу народного творчества в целом, поэтому предпринимались попытки привлечь в эту сферу профессионалов, использовать художественные промыслы для создания сложных тематических произведений, оформления крупных общественных сооружений (станции московского метро, интерьеры Дворца Советов и Дворца пионеров в Ленинграде). Народные мастера привлекались также к иллюстрированию книг; так, палешане оформляли сказки А. С. Пушкина и «Слово о полку Игореве» и т. д. В то же время именно к концу 1930-х гг. все яснее проступает разрыв между уникальными произведениями и рядовой продукцией художественных промыслов. Фактически крупнейшие, творчески работающие мастера все дальше отходят от создания массовых изделий художественного ремесла. Только в выставочных вещах, созданных вне рамок заказа, объема и потока, мастер мог раскрыть весь свой потенциал, демонстрируя чудеса народного творчества.

С началом Великой Отечественной войны многие коллективы прекратили свою деятельность – мастера ушли на фронт, нарушились снабжение сырьем и сбыт продукции. После войны государство активно участвовало в возрождении промыслов (восстанавливались артели, издавались пособия, проводились конференции и совещания мастеров по творческим вопросам). Послевоенные работы отразили новый творческий подъем и возрождение народных промыслов и, несмотря на некоторую перегруженность декором, выражали глубокое и искреннее стремление мастеров создать вещи, достойные страны и народа-победителя.

¹ Русские художественные промыслы. М.: Наука, 1965. С. 119.

Стилистические изменения в искусстве художественных промыслов во многом совпадают с основными тенденциями развития советского декоративного искусства того времени. Произведения народного декоративного искусства рождались в борьбе разноречивых суждений о его роли, назначении и содержании. Но и в послеоктябрьские годы, и в годы первых пятилеток, и после Великой Отечественной войны художники и мастера народного декоративного искусства создали немало ярких и самобытных произведений.

Лаковая миниатюра. Миниатюрная живопись на папье-маше – явление, тесно связанное как с древнерусским, как и современным изобразительным искусством. Как уже было отмечено, существуют четыре самостоятельных центра русской миниатюрной живописи: село Федоскино под Москвой, поселок Мстера Владимирской области, поселки Палех и Холуй Ивановской области. Хронологически раньше всех возникла федоскинская миниатюра, насчитывающая более 100 лет своего существования. Три других центра сформировались из иконописных промыслов после революции. «Бывшие иконописцы постепенно перешли к созданию нового вида миниатюрной советской живописи на изделиях из папье-маше»¹. В короткое время была решена сложнейшая задача – мастера сумели перенести в миниатюрную живопись ценнейшие художественные приемы и принципы иконописного мастерства, поставив их на службу новым задачам². Мастерам необходимо было выработать в себе новые качества: умение связывать живопись и орнамент с объемной формой предмета, его бытовым назначением; создавать композиции в круге, овале; писать темперными красками по масляному лаковому грунту. Мастера, захваченные идеей строительства новой жизни, увлеченно работали над такими темами, как «Красный пахарь», «Вихрь» и т. п. Наиболее близкой палехской живописи была тема сказки (И. Баканов «Сказка о золотом петушке»). Для нее характерна эмоциональная передача содержания – сказочного, исторического, бытового. Мастера федоскинской артели специализировались на «копийном» ассортименте – они выполняли миниатюрные копии с работ известных русских художников (В. Перов, В. Васнецов, И. Шишкин, К. Маковский, А. Саврасов и т. д.), внося в то или иное изображение свое настроение, свои сюжетные мотивы и детали. Мстерские художники отказались от условных изоб-

¹ Советское декоративное искусство 1917–1945 гг. С. 172.

² Вихрев Е. Палех. М.: Худож. литература, 1938.

разительных приемов, когда фигуры людей, архитектура, элементы пейзажа декоративно сочетаются друг с другом на нейтрально условном фоне. Они стремились к картинному изображению, где персонажи располагаются в самой пейзажной среде. Мстерская миниатюра – как маленькое живописное панно, обрамленное пояском ажурного растительного орнамента, выполненного твореным золотом. Привычка писать под старину привила мстерским мастерам вкус к спокойным гармоничным сочетаниям цветов, к той патине времени, которая характерна для древней живописи. Мстерская миниатюра более камерна, написана мягко, в спокойной лирической манере (Н. Клыков, А. Брягин). Мастера села Холуй позже других вступили на путь создания лаковой миниатюры. Для них характерна та скорописная манера, которая свойственна русской народной кистевой росписи и противоположна ювелирной изощренности письма палешан. В знаменитых пейзажах Холуя ощущается влияние станковой живописи и велико значение декоративности (С. Мокин, В. Пузанов).

Основными темами в годы войны стали темы героические и историко-эпические («Бородинское сражение», «Бой Александра Невского со шведами на Неве» и т. п.). В послевоенный период произошло утверждение самостоятельного художественного почерка каждого из промыслов. Различия между Палехом, Федоскино, Мстерой и Холуем обуславливались особенностями их художественных традиций, разнообразием творческих исканий, обновляющих и освежающих старую изобразительную форму.

Подносный промысел. Особое место среди русских лаковых промыслов занимает жостовская роспись по металлическим лакированным подносам. Классический жостовский букет всегда прост, лаконичен, великолепно «собран»: в нем точно и тонко найдено соотношение крупных и мелких цветов. В букете всегда соблюден ритм цветовых пятен и основных линий. Отсюда возникают и композиционная замкнутость изображения, и характерный упругий мазок. Наиболее полно эти качества проявились в работах ведущих мастеров промысла И. Леонова, А. Лезнова, братьев Кледовых, работавших в 1930-е гг. Мастера не только чтят традиции, но активно развивали новые художественные приемы росписи (применение цветных фонов, письмо по металлическим подкладкам, изображение полевых цветов). Так, А. Лезнов осваивал новые декоративные формы по эскизам, созданным специально для росписи подносов (П. Кончаловского, В. Хворостенко, Б. Лансере). Перерабатывая и переосмысливая эти эскизы,

мастер Лезнов выявлял особую материальность, плотность цвета, эмоциональность широкой манеры живописи (круглые подносы «Цветы и фрукты в корзине», «Фазан среди цветов», «Фрукты и овощи» и др.). Так происходил в Жостове постепенный переход от ремесла к осознанной творческой импровизации.

Не менее активные поиски новых тем и фоновых вариантов предпринимают и мастера нижнетагильского подносного промысла. Итогом их творческих находок стало появление знаменитого орнаментального мотива с рябиной и разработок различных фонов (имитация уральских камней). Уральцам удалось сохранить индивидуальность почерка росписи – его цветность и декоративность. Активной разработке подверглось ажурное обрамление цветочной композиции. Оно увеличилось по занимаемому пространству на подносе за счет добавления большого количества декоративных элементов.

Роспись и резьба по дереву. Среди русских промыслов, занятых художественной обработкой дерева, к числу более значительных принадлежит Хохлома. В 1920–1930-е гг. мастера Хохломы стремились, с одной стороны, преодолеть модернистические влияния, с другой – искали современные художественные решения и варианты применения хохломских росписей к новому кругу предметов. Повторение уже привычных форм не удовлетворяло мастеров. Кроме обычной токарной посуды они начинают делать пеналы, чернильные приборы, шкатулки для рукоделия, подносы, декоративные ковши, вазы, мебель для детей и для взрослых. Для этого периода характерно преобладание псевдорусского стиля (в форме – драконовидные ковши; в росписи – «плетенка» вместо «травки»); в связи с этим крестьянская посуда с исконной травной росписью оценивалась как продукция низшего сорта. Однако в середине 1930-х г. травные узоры в хохломской росписи стали доминировать. Мастера вернулись к живой, свободной кистевой манере, создавая поэтические образы родной природы. Постепенно увеличивается разнообразие орнаментальных мотивов: в узор включаются стилизованные изображения птиц, рыб, цветов и ягод; идут поиски цветковых решений. Так, на выставке в 1937 г. хохломские мастера Подоговы выполнили портал «Весна» в необычном для хохломы серебристо-зеленом колорите с черными фигурками скворцов и белыми гроздьями цветущей черемухи. Такой конкретно-изобразительный образ был новым словом в искусстве хохломской росписи; при этом сохранялась нужная степень декоративной обобщенности.

В начале XX в. очень интенсивно развивается наиболее древний, повсеместно распространенный на Руси берестяной промысел. До конца 1930-х г. народы европейской части страны, а также Сибири и Дальнего Востока изготавливали из бересты самые разнообразные по форме и назначению предметы: туеса, набирухи, детские люльки, ведра, сумки, коробки разных размеров. Мастера украшали берестяные изделия тиснением, ажурной резьбой, аппликацией, росписью и т. д. Наибольшей известностью в советское время пользуется прорезной промысел – так называемая шемогодская береста. В этих изделиях находит интересное творческое преломление народная орнаментальная культура русского Севера. Промысел существовал в деревнях близ Великого Устюга. Там делали деревянные шкатулки для рукоделия, чайницы, перчаточницы, нарядно украшенные берестяными вставками с прорезным узором и тиснением. Чаще всего выполнялся свободный растительный орнамент из изгибающегося стебля, вокруг которого размещены характерные трилистники, розетки, ягодки и тому подобные элементы. Шемогодская береста в 1920–30-е г. предназначалась главным образом для экспорта, а с середины 1930-х г. изделия направлялись на внутренний рынок. В этот период велась работа по расширению тематики декоративных ажурных вставок; разнообразнее становились предметы, мотивы орнамента. Иногда в ажурных узорах шемогодской бересты можно было увидеть изображения самолетов, советских эмблем и другие мотивы, отражающие современность.

Металл. Если гончарство и художественная обработка дерева получили быстрое и естественное развитие в новых условиях, так как продукция этих промыслов была необходима населению, а материал для производства был под рукой, то по-иному обстояло дело со многими металлообрабатывающими ремеслами. Известные с давних времен, они совсем захирели во второй половине XIX в., и потому после революции, в сущности, были восстановлены заново, причем некоторым из таких промыслов пришлось коренным образом изменять характер и ассортимент вырабатываемых предметов. При этом нужно было сохранить уникальность художественного мастерства и найти применение творческим силам замечательных специалистов своего дела.

Оригинальное искусство мастеров серебряного дела из дагестанского аула Кубачи – одно из ярких проявлений народного художественного творчества. Эта традиция имеет древнюю историю – многие столетия жители

аула занимались изготовлением и украшением оружия, воинских доспехов, конского убора; в меньшей степени там было развито производство украшений к женскому и мужскому костюму. Специальные мастера выполняли бронзовую, а позднее медно-чеканную посуду. К началу XX в. преобладающее место в кубачинском промысле заняло изготовление серебряной посуды и ювелирных украшений. Конец 1920-х г. был для промысла очень тяжелым периодом – сказывалось отсутствие заказов и материалов для работы¹. Была сделана попытка применить кубачинский орнамент при изготовлении более крупных декоративных предметов (например, письменный прибор в виде серебряной нефтяной вышки Г. Ахмедова). Несомненно, мастера вдохновляло желание выразить прогрессивные идеи своего времени, в данном случае – идею свободного труда. Но отказ от привычных форм предмета и традиционных принципов его декорирования не принес успеха. Поэтому мастера обращались к запросам современного городского покупателя – посуде европейских форм. Чайники, молочники, стопки, а также портсигары, нарядно украшенные гравировкой и мелким черневым узором традиционного кубачинского орнамента, находили спрос за рубежом и на внутреннем рынке. Данное явление не было органичным развитием национальных традиций, оно диктовалось требованиями рынка. Дорогие серебряные предметы приобретались для подарков, выставок и музеев. Именно в это время мастера начали изготавливать парадное, богато украшенное оружие для подарков и наград.

Традиционное русское искусство художественной обработки металла известно давно, но до советского времени дожили немногие из этих художественных промыслов: это ювелирный промысел села Красного; ремесленные мастерские, создававшие финифть (Ростов-на-Дону) и черневое серебро (Великий Устюг). Мастера продолжали традицию сюжетных черневых изображений (панорама Великого Устюга XIX в.) на браслетах, линейках, продолговатых коробочках и других серебряных изделиях. Сюжетные гравюры пришли в чернь с лубочных листов и отличались простодушной непосредственностью и декоративностью композиций. Северная чернь была принята современниками более органично, чем искусство многих других промыслов, и с самого начала нашла своего потребителя. Ее произведения получили признание на международных выставках, что опреде-

¹ Шиллинг Е. М. Кубачинцы и их культура. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949; Бакланов Н. Б. Златокузнецы Дагестана. М.: Централ. изд-во народов СССР, 1962.

лило многолетнюю стабильность как ассортимента изделий (броши, под-
стаканники, стопки, пудреницы, ложки и т. п.), так и черневых рисунков на
них. Это имело свои положительные и отрицательные стороны: росло ис-
полнительское мастерство граверов, но не было стимулов к творческому
развитию традиций. Основой работы становилось массовое воспроизведе-
ние образцов, выполненных одним художником¹. Формы вещей 1930-х г.,
довольно простые и скромные, имеют приятные мягкие очертания. С ними
хорошо соединяется цветочный орнамент – изящный, плоскостный, сораз-
мерный предмету. Позднее появились сложные сюжетные композиции, ме-
нее соответствующие форме украшаемых изделий.

В большинстве промыслов, занятых художественной обработкой ме-
талла, основное внимание уделялось орнаментально-изобразительной сто-
роне декора и меньшее – целостной форме предмета, его востребованности
в новом быту. Также ощущалось отсутствие четкого адреса вещи, осозна-
ния ее места в современном интерьере. Чаше всего такие произведения
выполнялись для любителей уникального творческого ювелирного мастер-
ства. При этом нередко утрачивалось смысловое содержание традицион-
ных элементов узора, их сочетание становилось случайным, рисунок терял
непосредственность и живость. Однако ценные художественные традиции,
созданные коллективным народным творчеством, сохранялись и получали
свое продолжение не только в работах талантливых народных мастеров
различных национальностей, но и в индивидуальном творчестве советских
художников-прикладников.

Керамика. В годы Гражданской войны и хозяйственной разрухи от-
сутствие необходимых промышленных товаров, в том числе и посуды,
привело к возобновлению деятельности мелких гончарных производств.
Правда, эти гончарные изделия нередко были грубой формы, с упрощен-
ной декоративной отделкой, а иногда и вовсе без нее. Но народное творче-
ство здесь, как и в других промыслах, не могло угаснуть, ибо оно являлось
частью самой жизни народа, который нуждался не только в повседневной,
но и в праздничной посуде. Вследствие неравномерного развития художе-
ственных керамических промыслов наряду с современными формами ор-
ганизации производства можно наблюдать почти первобытные виды гон-

¹ Комаров В. В. Художественные промыслы великоустюжских мастеров. Воло-
гда: Красн. Север, 1949; Лукин Н. П. Народное искусство устюжан. Вологда: Типогра-
фия, 1971.

чарства, которые, однако, нередко поражают художественным совершенством изделий. Среди республик нашей страны наибольшим искусством бытового художественного гончарства отличаются Украина, Средняя Азия и Дагестан. Так, например, на Украине была организована система обучения, позволяющая повысить уровень гончарного производства кустарей (помогали улучшить обжиг, освоить глазури и т. д.). Кувшины, тарелки, вазочки, скульптурные сосуды «петухи», «бараны», куманцы и прочие изделия отличались тщательностью отделки, хорошим блеском цветной поливы (большей частью коричневой или зеленой). Преобладает украшение поверхности рельефом и контррельефом, росписи применяются мало. Формы посуды довольно строгие, даже несколько суховатые, скромные и удобные. Отметим также, что в изделиях артелей 1920–30-х г. прослеживается эклектический характер декоративно-прикладного искусства начала XX в. Вкус к ним был частично привнесен художниками-модернистами, а частично воспринят гончарами под влиянием городской мещанской моды, что связано с желанием подражать в дешевом материале формам дорогих фарфоровых изделий. Однако в массе своей украинские гончарные изделия оставались подлинно народными; мастера непосредственно продолжали традиции, унаследованные от отцов и дедов. В конце 1930-х г. появляются талантливые мастера, в творчестве которых отражаются поиски нового (братья Герасименко). Были найдены собственная манера обобщения растительных мотивов, их новый ритмический строй. Мастера керамики вкладывали в свои цветочные мотивы жизнерадостный символический смысл, что придавало их работам какую-то особую значительность. Творчество народных мастеров стремилось приблизиться к потребностям нового быта, к современным эстетическим идеалам, которые понимались тогда как освоение селом городской культуры.

Художественная промышленность. В развитии советской художественной промышленности выделяются несколько этапов, каждый из которых имеет свои особенности. С первых дней советской власти были актуальны вопросы художественного качества продукции, подготовки кадров художников-профессионалов для каждой отрасли промышленности. Эти вопросы были тесно связаны с дискуссиями о судьбах культуры и искусства, о том, каким должно быть искусство, и о месте художника в новом обществе.

На первом этапе советская художественная промышленность многими своими сторонами была связана с агитационно-массовым искусством:

в ней находили отголосок плакатная тематика массовых шествий, лозунги революционных лет. Часто одни и те же художники оформляли праздничные площади, создавали эскизы новой военной формы или прозодежды, расписывали фарфоровые блюда и предлагали рисунки для тканей. Воодушевленные новыми идеями, не имеющими аналогов во всей истории человечества, они старались создавать принципиально новое искусство – и по содержанию, и по формам, и по его взаимодействию с жизнью. Целью всех усилий художников была массовая вещь. Крупнейшие мастера искусства шли на производство, но технический уровень промышленности был отсталым и не позволял полностью воплотить их замыслы.

В начале 1930-х гг. центром дискуссий становится проблема «искусство и быт». Это был новый этап в развитии художественной промышленности в нашей стране. Если представители производственного искусства говорили о воздействии производства на социально-бытовую организацию общества, то к началу 1930-х г. широкая полемика по вопросам нового быта разворачивается уже в рамках собственно художественной промышленности. Идет борьба с мещанским декором на изделиях из фарфора и замена его на более идеологически выдержанные изображения¹. Ведутся интенсивные поиски политически заостренной тематики для росписей посуды и тканей. Темы индустриализации, коллективизации, культурной революции, обороны СССР, спорта и т. п. становятся основными. Появляются первые массовые выпуски специально разработанной одежды, декоративных тканей, фарфора и других художественных изделий. Однако увлечение тематической росписью нередко вело к утрате чувства формы и специфики самой декоративной росписи. В конце 1930-х г. усилия художников все чаще направлялись на создание вещей дорогих, выставочных, а массовая продукция в большинстве случаев старалась подражать этим уникальным образцам.

В рисунках для тканей Л. С. Поповой и В. Ф. Степановой ощущался индустриальный темп строящейся новой жизни, в них разрабатывались принципы и элементы новой орнаментики, берущей начало в геометрии, идущей из недр и на смену модерну конца прошлого и начала нового века. Цвет, как и любая другая деталь композиции, понимался конструктивно, так же конструктивно создавались проекты бытовой одежды, в основном спортивной и производственной. Многие из текстильных проектов художниц пошли в массовое производство, стали модой.

¹ Аркин Д. Искусство бытовой вещи. М.: Изогиз, 1932.

Художники, работающие в промышленности, как считали тогда, должны не изображать действительность, а реально строить ее и добиваться выразительности форм путем построения ритмизированных композиций из самых простых геометрических элементов, которые бы соответствовали характеру новой советской архитектуры.

Динамические построения супрематистов не всегда связывались с материалом, а часто «выламывались» из поверхности. В таком случае целостность нарушалась, что и давало право справедливо обвинить их в станковости, изображении отвлеченных форм на плоскости (а не в плоскости), т. е. в том, против чего они сами же и выступали. В известном смысле этот недостаток был присущ фарфору и новым рисункам для тканей, не всегда отвечавшим форме костюма, а смотревшимся как бы отдельно.

Искусство 1920–30-х гг. отличалось многими художественными направлениями, но уже тогда происходило явное размежевание творческих сил. Чем больше «левые» отрицали традиции, тем определеннее заявляло свою позицию реалистическое направление и тем острее шло идейное разделение художников. В новых условиях революционной России жизнь каждый день выдвигала перед декоративным искусством все новые и новые требования.

Тем не менее несмотря на многочисленные трудности на всех этапах становления декоративно-прикладное искусство обогащалось лучшими традициями прошлого и было открыто творческим экспериментам.

Фарфор. Художественный фарфор первых послеоктябрьских лет был необычным явлением не только для молодой советской страны, но и для всей европейской культуры XX в. Впервые в этом виде искусства зазвучала агитационная тематика, а художники-прикладники получили возможность творить, откликаясь на самые важные события эпохи.

Агитационный фарфор выпускался Государственным фарфоровым заводом в Петрограде, где художественным руководителем был С. Чехонин. Будучи замечательным графиком и одновременно живописцем и эмальером, Чехонин создавал изящные, ювелирно-тонкие композиции из вензелей и букв, увитых гирляндами нежных и ярких цветов. Он умел артистически и органично сочетать эмблемы советского государства с гирляндами, взятыми как бы из XVIII в.

Фарфоровый завод выпускал и продукцию массового характера: тарелки и чашки, предназначавшиеся для тиражирования («Борьба родит героя», «Кто не работает, тот не ест», «Коралловая лента»), и другие вещи, выполнявшиеся в основном С. Чехониным.

Новый фарфор не был похож на изделия предреволюционных лет. К тому времени чистых форм в фарфоре почти не осталось, они обросли затейливым орнаментом, позолотой, в росписях преобладали слащавые сюжеты. Новый фарфор был краснозвездный, броский по ритму, цвету, опоясанный алыми лентами и эмблемами. Вместо дворцовых пейзажей на тарелках и блюдах появились фигуры матросов, красноармейцев, агитаторов и комиссаров. Этот фарфор был вестью из того прекрасного будущего, за которое билась советская страна, преодолевая голод, разруху, сражаясь с интервентами. Это ярко характеризует новую функцию художественного фарфора. Он был уникальный, «выставочный» и выполнял функцию массовой агитации. В этом его принципиальное отличие от старого фарфора. Впервые со времен Великой французской революции (тогда использовался фаянс) фарфор стал говорить с массами языком лозунгов и призывов.

В созвездии талантливых живописцев и скульпторов завода – М. Адамовича, Р. Вильде, Н. Данько, З. Кобылецкой, В. Кузнецова, А. Щекатихиной-Потоцкой и других художников – блистал С. Чехонин. Работы А. Щекатихиной-Потоцкой отличала смелость декоративных обобщений и изображений, доходивших иногда до гротеска. Она умела строить и находить в них свой внутренний ритм и изысканную декоративность. В фарфоре этого художника сильно чувствуется влияние народного лубка.

Малая декоративная пластика. Малая пластика – это своеобразный жанр скульптуры, лежащий на границе изобразительного и декоративно-прикладного искусства. В 1920-е гг. в этой области работали крупные художники, а также мастера ряда народных промыслов. Фарфоровые статуэтки Государственного фарфорового завода, декоративная пластика из дерева, кости и глины богородских, тобольских, дымковских мастеров определяли в те годы характер этого жанра искусства.

Не переставая быть камерной декоративной пластикой со всеми ее специфическими особенностями, фарфоровая скульптура этого периода сумела возвышенно и правдиво отразить важные стороны революционной действительности. Это работы скульпторов И. Ефимова, В. Мухиной, И. Фрих-Хара и мн. др. Малая пластика была, несомненно, близка агитационному фарфору. В ней допускались обобщенные трактовки скульптурной формы, лаконизм и четкость ритмов. Например, работа В. Кузнецова «Красногвардеец» – увиденный в жизни образ. Здесь художник одновременно исходит из традиций народного фарфорового лубка и сохраняет ясность классической

пластики. Камерная пластика 1930-х г. отличается яркой эмоциональной выразительностью и красочностью (работы Б. Кустодиева «Гармонист», «Плясунья»). Именно так, в изобразительных пластических решениях вырабатывалось в то время представление об истинной содержательной декоративности, специфических особенностях декоративного творчества вообще.

В советской анималистической пластике находили выражения чувства, свойственные человеку во все времена: любовь к природе, сострадание слабому, беззащитному существу, восхищение стихийной жизненной силой дикого зверя (скульпторы И. Ефимов, А. Сотников и др.).

Великая Отечественная война, ее события и люди нашли отражение в произведениях камерной пластики. Они созданы по горячим следам событий и сумели запечатлеть патриотические чувства советских людей («Перевязка», «Автоматчики»).

Художественное стекло. Вопросы художественной обработки стекла и расширения ассортимента изделий решались уже в первые послевоенные годы, однако в самой стекольной промышленности производству художественной продукции отводилась ничтожная роль. Формы посуды и ее декор перешли к нам из дореволюционного ассортимента (графины «рококо» и «марсельский», ваза «турецкая» и т. д.). Цветы и пейзажные виды выполнялись в технике глубокого травления или росписью. Мастера стремились пышно украсить посуду и вместе с тем замаскировать ее низкое качество. Как и в фарфоровой промышленности, узкий ассортимент и недостаточность качества вели к нехватке одних изделий и затовариванию другими. Массивные, тяжеловесные, толстостенные изделия из мутного зеленоватого стекла считались «ширпотребом»; это слово обозначало все некачественное, грубое, лишенное художественных достоинств. Фактически до середины 1930-х г. в стране не было посуды из прозрачного обесцвеченного стекла.

Также проблемно развивалось производство хрусталя. Алмазное гранение осуществлялось на тяжелых, глухих по цвету изделиях, в которых терялись игра света и цвета, блеск и искристость.

Постепенно грамотная организация производства в стекольной промышленности (внедрение технологий, механизация труда, обеспечение качественным сырьем и квалифицированными кадрами) способствовала изменению ситуации. Было выработано несколько художественных «линий» декорирования, например введение декоративных мотивов и изобразитель-

ных сюжетов, близких к современности (полярный пейзаж с портретом И. Д. Папанина (мастер А. Макаров) и т. п.), использование национальных орнаментов союзных республик (серия выдувных ваз Н. Ростовцевой), – в них заметно влияние текстильного рисунка.

Огромное значение в декорировке массового художественного стекла принадлежит художникам-профессионалам, таким как А. Якобсон и В. Мухина. Работам художниц присуще глубокое и поэтическое раскрытие природных свойств материала. Фактурные, цветовые и световые особенности стекла были мастерски использованы в различных пластических замыслах (работы «Скорбь», «Торс» В. Мухиной). Совместно с В. Мухиной к разработке новых образцов изделий для стекольной промышленности приступили художники А. Успенский и Н. Тырса.

В целом отметим, что утверждение творческих принципов в создании массовых образцов, усиление роли художника в промышленности были теми положительными моментами, которые обусловили развитие художественного стеклоделия.

Ювелирное искусство. В первые годы советской власти ювелирное искусство не имело столь ярких успехов, как агитационный фарфор или оформительское искусство. Это связано с тем, что кустари-ювелиры, работающие как в городе, так и в деревне, потеряли рынки сбыта. Утратили своих заказчиков (церковь, богатые и зажиточные классы) и более крупные производства – гранильные фабрики Петергофа и Екатеринбурга, частные ювелирные фабрики (Фаберже, П. А. Овчинникова, Г. П. Грачева), обладавшие не только опытными кадрами, но и совершенными технологиями. Только в 1930-е г. несколько возрос потенциал созданных государственных предприятий ювелирного производства, ориентированных на создание уникальных выставочных изделий и государственных наград. Ювелирные фабрики в Москве, Ленинграде и Свердловске были объединены в трест «Русские самоцветы». Их уровень характеризуют, прежде всего, отдельные заказные произведения, такие как карта «Индустрия социализма», демонстрировавшаяся на международных выставках, звезды для башен Московского Кремля и т. д. В тяжелые военные годы труд мастеров ювелирного искусства также нашел применение. Были созданы новые ордена и медали, в частности орден Святого Александра Невского, орден Суворова, орден Нахимова, орден Победы и мн. др.

Декоративное искусство второй половины XX в.

Новый этап в истории советского декоративного искусства начинается в середине 1950-х гг.

В 1956 г. С. Лебедева выполняет в металле свою «Девочку с бабочкой». Медь придала ей большую звучность. Вся фигурка девочки лучится счастьем, она открыта миру, она воплощение красоты, гармонии и доверия к жизни.

Текстильщики с самого начала были пионерами нового направления в декоративном искусстве. Во второй половине 1950-х гг. появились новые искусственные волокна, позволившие художникам работать с новыми структурами и использовать новые яркие красители.

В связи с резким ростом объемов жилищного строительства началось массовое изготовление сборно-разборной мебели легкой конструкции, подходящей к новым габаритам квартир.

С новой мебелью хорошо сочетались керамика и стекло.

Стали использоваться ковры с длинным ворсом (в Эстонии возродилась традиционная техника «рюйу»). Ковер уже не просто украшал дом, а своим цветом и фактурой выполнял архитектурную роль в организации пространства.

Большой вклад в развитие советского декоративного искусства внесли в это время художники многих союзных республик, особенно Прибалтики и Кавказа.

Яркой чертой искусства прибалтийских республик явилось стремление выразить через современное свою национальную самобытность, но не посредством имитации старых образцов, а более органичным путем.

Эстонские художники – большие мастера и в преобразовании интерьеров, ландшафтов парков, садов. И здесь они добивались особого органического слияния керамики, камня, металла с растительностью и водоемами. Простому гранитному валуну они умели придать эстетическую значимость, открыть в нем скульптурную выразительность.

Во второй половине 1960-х гг. заметное место среди других жанров декоративного искусства Прибалтики, как и во многих других республиках, стало занимать текстильное панно.

В Эстонии начало развитию этого жанра положила М. Адамсон. Жанр текстильного панно, гобелена тяготеет уже к монументальному искусству. В еще большей мере это относится к витражу, мозаике.

Со второй половины 1950-х гг. по-новому начинает звучать декоративное искусство закавказских республик. Возрождаются грубая керамика и чеканка. В Грузии, а затем и в Армении они становятся выдающимися отраслями декоративного искусства. Стиль грузинской керамики складывается благодаря усилиям многих художников. Ее отличают точность и правильность линий. Строгость, чеканность декора, металлический отблеск – эти черты придают чернолощеным грузинским массивным и легким сосудам изящество и нарядность. Иногда они украшаются редкими вкраплениями ярких эмалей, сияющих, как драгоценные камни в старинных кубках или окладах. Все это сближает грузинскую керамику с чеканкой, роднит их между собой. Грузинская керамика и чеканка особенно хорошо смотрятся в ансамбле с народными войлочными коврами, а также изделиями из дерева и камня. Необходимо было все эти стилистические поиски соотнести теперь с архитектурой, и такие целостные ансамбли национального характера возникли в Грузии во второй половине 1960-х гг. Основным видом чеканных изделий в Грузии, как и в других республиках, стали к тому времени настенные декоративные панно.

Это начинание оказало потом влияние на развитие чеканки во многих республиках. В грузинской чеканке есть и еще одно направление, связанное своими корнями с традиционным грузинским ювелирным ремеслом (М. Кутателадзе).

Развитие декоративного искусства во второй половине 1950-х и начале 1960-х гг. выявило творческие возможности художников в эстетическом преобразовании окружающей среды.

Декоративное искусство в 60-х гг. XX в. начинает постепенно приобретать свои характерные черты. Если определить в двух словах, то это путь от простого к сложному, от гарнитура к пространственному ансамблю, от стилизованной узкости к свободному проявлению творческой индивидуальности.

Вместо лепнины стены стали украшаться полочками и тарелочками, развешенными по диагонали, по ломаной линии.

Каждому предмету: вазе, кувшину или даже скульптурной фигуре старались придать скос, чтобы хоть как-нибудь нарушить монотонность однообразных плоскостей. Украшательство снова появилось в искусстве, но уже в модернизированном виде.

В 1960-е гг. были созданы уникальные предметы прикладного искусства, которые позволяли с иных позиций рассматривать дальнейшие пути

развития искусства в целом. Яркий пример тому – художественное стекло, и в частности изделия Б. А. Смирнова. Формы шара, цилиндра (классические для стекла), органически связанные с природой самого материала, составляют его лейтмотив.

Строгие линии ленинградского стекла (А. Остроумов, Л. Юрген), свободные формы, насыщенные цветом, характерные для работ московских художников (Шушкановы, Г. Антонова), ленивое течение глушеного сульфидного стекла, застывающего в колоритных формах «Красного мая» (С. Бескинская) и изделий Дятьковского завода (В. Шевченко), народная стихия, сверкающая то морозным узором, то цветным леденцом в шедеврах Гусь-Хрустального (Е. Рогов, В. Филатов), мастерское исполнение выдувных сосудов украинскими художниками Киева и Львова (М. Павловской, А. Балабин, П. Думич) – все это открывало горизонты творчества для многих художников того времени.

В конце 60-х гг. XX в. стали возрождаться романтические тенденции. Это проявилось, пожалуй, больше всего в поиске формы подсвечника, которая не случайно увлекала художников: на столе подсвечник смотрится скульптурным украшением. Живое пламя свечи тоже включается в структуру произведения как эмоционально-образный элемент. Цель таких вещей, как подсвечники или каминные, появившиеся в интерьерах, – создать особую эмоциональную атмосферу в доме.

В этой области много сделано мастерами Шушкановыми, работавшими по стеклу, дереву, керамике и металлу. Их вазы и светильники демонстрируют свободное отступление от точной линии, стремление к полноте, весомости объемов, поиск скульптурной, массивной и по-своему монументальной формы. Работы Шушкановых добротны сделаны именно как вещи: это ковш, бутылка, чаша. Путем увеличения масштаба, утяжеления форм еще больше подчеркивается их устойчивость, массивность. Масса стекла в их вазах подана сочно, дерево чаш звучит приземисто и глухо, железные подсвечники выгнуты грубо и круто. Благодаря этим чертам и приемам у зрителя возникает ощущение прочности и стабильности окружающего мира.

В декоративном искусстве появились отвлеченные по форме предметы, отражавшие поиски в области тектоники форм, цвета и ритмических построений.

Искусство ковровщиков не было бы столь эмоциональным, если бы они ограничились только выбором изобразительного мотива. Мотив – лишь

первотолчок к решению задачи. Так, мастер В. Платонова предугадал зародыш орнаментальной формы в контурном переплетении куполов, аркад и аспид, и это позволило ей впервые так масштабно, монументально и символично решить гобелены «Суздаль» и «Московская Русь». Наложение как бы просвечивающих друг через друга плоскостей создает цветовое богатство. Интересен сам подход к материалу, его обработке. Ковры В. Платоновой напоминают то парчу, то домотканый материал, сочетание одного с другим создает сильный своеобразный декоративный эффект.

Продemonстрировав свои достижения и возможности в конце 1960-х гг., советское декоративное искусство вступало в новое десятилетие, вполне осознавая стоящие перед ним многообразные задачи. Оно было направлено на эстетическое преобразование человеческого быта. Выполняя эти функции, декоративное искусство избегало крайностей сугубо потребительского и эстетски элитарного подхода.

Роль декоративного искусства заключалась не в противопоставлении праздничного будничному, а именно в преодолении будничного с помощью праздника хотя бы даже в самих этих буднях, потому что по самой своей природе декоративное искусство призвано постоянно настраивать нас на радостное и целостное восприятие мира.

Список рекомендуемой литературы

Богуславская И. Я. Декоративная живопись. Жостово / И. Я. Богуславская. Москва: Интербук-бизнес, 2001. 127 с. (Шедевры народного искусства России).

Богуславская И. Я. Русское народное искусство / И. Я. Богуславская. Ленинград: Советский художник, 1968. 97 с.

Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия (БЭКМ) [Электронный ресурс]: мультимедиа-энциклопедия. 4-е изд. Москва: New media Generation. Электрон. опт. диск (CD-ROM).

Борисова В. И. Ростовская финифть / В. И. Борисова. Москва: Интербук-бизнес, 1995. 160 с. (Шедевры народного искусства России).

Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси X – начала XIII века / Г. Н. Бочаров. Москва: Искусство, 1980. 318 с.

Буткевич Л. М. История орнамента / Л. М. Буткевич. Москва: Владос, 2005. 272 с.

Гончарова Л. Н. Металл в народном искусстве русского Севера / Л. Н. Гончарова; Гос. ист. музей. Москва, 2000. 96 с.

Емельянова Т. И. Декоративная роспись по дереву. Золотая Хохлома / Т. И. Емельянова. Москва: Интербук-бизнес, 2001. 118 с. (Шедевры народного искусства России).

Ильина Т. В. Отечественное искусство: учебное пособие для вузов / Т. В. Ильина. Москва: Высшая школа, 1994. 480 с.

Каморин А. А. Лаковая миниатюра. Холуй / А. А. Каморин. Москва: Интербук-бизнес, 2005. 152 с. (Шедевры народного искусства России).

Каплан Н. И. Народные художественные промыслы / Н. И. Каплан, Т. Б. Митлянская. Москва: Высшая школа, 1980. 176 с.

Крестовская Н. О. Лаковая миниатюра. Федоскино / Н. О. Крестовская. Москва: Интербук-бизнес, 2004. 144 с. (Шедевры народного искусства России).

Ледзинский В. С. Мир художественного металла Москвы XVII–XX веков / В. С. Ледзинский, А. А. Теличко. Москва: Жираф, 2001. 280 с.

Рогов А. П. Русская культура: национальные особенности / А. П. Рогов. Москва: Просвещение, 2009. 320 с.

Стахорский С. В. Русская культура / С. В. Стахорский. Москва: Дрофа Плюс, 2006. 816 с.

Глоссарий

Бармы (по разным источникам, происходит от гр. *ραῦμα* – круглый щит, или от перс. *berme* – охранение, защита, или от др.-польск. *brama* – украшения на руках и ногах женщин, или от др.-исл. *Вагн* – край) – широкое оплечье с нашитыми на него изображениями религиозного характера и драгоценными камнями. Бармы из круглых металлических щитков-дробниц, скрепленных шнурами и украшенных драгоценными камнями и эмалью, появились в Византии, где входили в парадную одежду императоров.

Братина – сосуд для питья, предназначенный, как указывает само название, для братской, товарищеской попойки; братина имела вид горшка с крышкой; была большею частью деревянной, величиной с полуведерную ендову.

Витражные эмали – разновидность перегородчатой эмали, но без металлической основы. Свое название эта техника получила из-за сходства с витражами из стекла, так как просвечивающая цветная эмаль, находящаяся на гнездах металлических перегородок, напоминает цветное витражное стекло в обрамлении металла. В данной технике эмалью заполняют ажурный орнамент металлической формы (каркаса), полученный или вы-

пиливанием в металле, или путем монтирования и пайки из сканой проволоки. Металлический каркас для витражной эмали делают из золота, серебра или меди. Промежутки между перегородками заполняют цветной прозрачной эмалью.

Вотивы – богини со змеями. Вотивные предметы, вотивные дары (лат. votives – посвященный богам, от votum – обет, желание) – различные вещи, приносимые в дар божеству по обету, ради исцеления или исполнения.

Гравирование (нем. gravieren, фр. graver – вырезать на чем-либо) – вырезание изображения, орнамента, надписи и т. п. на поверхности твердых материалов – металла, камня, дерева, стекла – резцами и другими инструментами (при гравировании на металле и стекле применяется травление кислотами). При гравировании рисунок может быть выпуклым (рельефным) или углубленными. Гравированием изготавливаются печатные формы в гравюре, валы печатных машин для тканей и обоев, обрабатываются детали мелкой скульптуры.

Гутное стекло – стеклянные изделия, изготавливаемые посредством свободного дутья (без применения форм).

Диадема (от гр. diadeo – обвязать, закрепить) – головное украшение, как правило в виде венца. Часто венец замыкается в кольцо, а остается открытым. В некоторых случаях диадема не имеет венца, а прикрепляется к волосам.

Зернь – мелкие золотые или серебряные шарики (диаметром от 0,4 мм), которые напаиваются в ювелирных изделиях на орнамент из филигрانی. Зернь создает эффективную светотеневую и фактурную игру, обогащает орнаментальную ритмику изделия.

Инкрустация (лат. incrusto – покрываю слоем, корой, выкладывая мрамором) – вид декорировки изделий и зданий (их фасада, интерьера) узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, перламутра и т. п., которые врезаны в поверхность и отличаются от нее по цвету или материалу. Известна инкрустация деревом по дереву (интарсия), металлом по металлу (насечка), камнем по камню. Но чаще инкрустация выполняется иным материалом, контрастирующим с материалом украшаемого объекта.

Кадило – металлический сосуд на цепочке для курения ладаном при богослужении.

Колт – древнерусское женское украшение XI–XIII вв., полая металлическая подвеска, прикреплявшаяся к головному убору и часто украшен-

ная зернью, сканью, эмалью, чернью. Первоначальное название колта неизвестно. Термин был принят в конце XIX в. на основе этнографических данных; происходит от укр. «ковтки» (серьги).

Крабы, кроссы (нем. *krabben*; фр. *crosses, crochets*) – в готической архитектуре фигурные крючки в виде загибающегося немного книзу листка или почки растения.

Монисто – ожерелье из бус, монет или каких-либо разноцветных камней.

Насечка – техника художественной обработки металла, дерева, кости, рога; рисунок гравировается на поверхности материала, и в штрихи забивается тонкая проволока (золотая, серебряная и др.). Насечка известна с древнейших времен (в Индии, Средней Азии, на Ближнем и Среднем Востоке, Кавказе), широко распространилась в Средние века; применяется сегодня.

Овы (от лат. *ovum* – яйцо) – яйцеобразные орнаментальные мотивы в ионическом и коринфском архитектурных орденах.

Панагийар (от гр. *panagia* – всесвятая) – блюдо, на котором выносятся просфора, освященная во имя Богородицы.

Перегородчатая эмаль – эмаль по сканому орнаменту. Эмаль, в которой эмалевая масса заполняет ячейки, образованные тонкими металлическими перегородками, припаянными на металлическую поверхность ребром по линиям узора. Перегородчатая эмаль передает четкие линии контура.

Потир – сосуд для христианского богослужения, применяемый при освящении вина и принятии причастия. Как правило, потир – чаша с длинной ножкой и круглым основанием, большим по диаметру, иногда сделанная из ценных материалов (золота, серебра, бронзы, отделочных камней).

Рясны – низанные жемчугом женские украшения, которые прикреплялись к головному убору и свисали у висков. Иногда рясны подвешивают к иконам, изображающим Богородицу.

Сион – вид православной церковной утвари, хранилище просфор (освященного хлеба). Сионы (обычно серебряные) повторяли в миниатюре архитектурные формы христианского храма.

Талисман, амулет, оберег – магический предмет, назначением которого является защита его обладателя или увеличение эффективности его магических воздействий.

Тектонический стиль – характеризуется прежде всего практической целесообразностью, четкостью и определенностью каждой отдельной части.

Элементы украшения подчинены целому. В деструктивном стиле части целого теряют свою функциональную ценность.

Филигрань (ит. *filigrana* от лат. *filum* – нитка и *granum* – зерно), **русская скань** (от древнерус. *скать* – сучить, свивать) – вид ювелирной техники. В филигрании из тонкой золотой, серебряной или медной проволоки (гладкой или свитой из нескольких нитей и затем обычно сплюсненной) выполняются узоры – ажурные (отдельные элементы соединяются пайкой) или напаянные на металлический фон. Филигрань часто сочетается с зернью или эмалью. Она придает изделиям легкий и изящный, декоративно выразительный облик.

Финифть – роспись эмалью. На металлическую поверхность наносится слой эмали или даже несколько слоев, после чего она подвергается обжигу для придания прочностных качеств эмали. Потом изделие расписывается огнеупорными эмалевыми красками. Благодаря этому приему финифть становится «вечной».

Чернение (по-другому – оксидирование) – это вид декоративной отделки серебряных или золотых ювелирных изделий. Сущность этого процесса сводится к нанесению на отдельные части изделия сплава черного цвета – непосредственно черни.

Тесты к главе 2

2.1. Декоративно-прикладное искусство Древней Руси

1. На какой тип мировоззрения опираются основные характеристики русского декора?

- А) христианство;
- Б) славянское язычество;
- В) мусульманство.

2. В каких формах создавались различные амулеты и обереги Древней Руси?

- А) солярных;
- Б) растительных;
- В) зооморфных.

3. Какое значение имели различные обереги в Древней Руси?

- А) функциональное;
- Б) охранное;
- В) эстетическое.

2.2. Декоративно-прикладное искусство XIV–XVI вв.

1. Декоративно-прикладное искусство России в этот период развивалось под влиянием:

- А) западных художественных течений;
- Б) Церкви;
- В) языческих традиций.

2. Для художественных изделий из металла характерны:

- А) отсутствие орнамента;
- Б) строгий геометрический орнамент;
- В) узорчатость с использованием восточных мотивов.

3. Декорирование царских врат церкви Иоанна Богослова на Ишне и трона Ивана Грозного выполнено:

- А) мелкой плоскорельефной ажурной резьбой по дереву;
- Б) инкрустацией перламутром;
- В) включением элементов художественнойковки.

2.3. Декоративно-прикладное искусство XVII–XIX вв.

Литейное искусство

1. Что является характерной продукцией каслинского литейного промысла?

- А) ювелирные украшения;
- Б) монументальная скульптура;
- В) мелкая пластика.

2. Для создания декоративных изделий прикладного характера (шкапулок, подсвечников, рамок) использовали:

- А) дополнение скульптурными формами или технику ажурного литья;
- Б) маховую роспись;
- В) тиснение.

3. Изготовлению высокохудожественных изделий в Касли способствовало:

- А) наличие древнейших традиций в литейном деле;
- Б) качество сырья (железной руды) местных месторождений;
- В) использование зарубежных технологий.

Искусство скани и зерни

1. Как называется скань иначе?

- А) финифть;

- Б) филигрань;
- В) гильоше.

2. Наиболее часто техника скани применялась:

- А) в Новгороде и на русском Севере;
- Б) в Екатеринбурге и городах Урала;
- В) на юге России.

3. Какой излюбленный мотив сканых изделий Древней Руси часто применялся сканщиками начала XIX в.?

- А) геометрические композиции;
- Б) спирально изогнутые стебли, украшенные зернами зерни;
- В) орнамент сетки, усеянной мелкой зернью.

Искусство русской эмали

1. Какая эмальерная техника разрабатывается мастерами предприятий Г. П. Фаберже?

- А) витражная;
- Б) «гильоше»;
- В) по сканому фону.

2. Внедрение в художественное производство росписи по эмали произошло:

- А) в языческий период развития прикладных искусств;
- Б) в середине XVII в.;
- В) в конце XIX в.

3. Состояние эмальерного промысла в начале XIX в.:

- А) эмаль становится неотъемлемой частью различных украшений и предметов церковного культа;
- Б) наблюдается упадок эмальерного искусства;
- В) эмальеры изготавливают только церковную утварь.

Художественная ковка

1. На какой фабрике было налажено производство высококачественного оружия в начале XIX в.?

- А) на Златоустовской;
- Б) на Тульской;
- В) на Екатеринбургской.

2. Узоры из кованого металла нашли применение:

- А) в дворцово-парковых ансамблях;
- Б) в интерьерах зданий;
- В) в дворцово-парковых ансамблях и интерьерах.

3. Элементы художественнойковки придавали предметам:

- А) массивность;
- Б) легкость;
- В) перегруженность декором.

Серебряное дело России. Промыслы Великого Устюга и Сольвычегодска

1. Какая техника характерна для серебряных изделий?

- А) роспись анилиновыми красками;
- Б) ногтевая резьба;
- В) чернение.

2. Какой промысел стал одним из ведущих в области чернения по серебру?

- А) Красносельский;
- Б) Вологодский;
- В) Великоустюжский.

3. Орнаментальное оформление черневых изделий из Великого Устюга привело к смещению ассортимента в сторону:

- А) церковной утвари;
- Б) ювелирных украшений;
- В) портретной скульптуры.

Развитие гончарного искусства, керамических и стекольных промыслов

1. Все гончарные промыслы России связаны в основном с производством:

- А) керамической игрушки;
- Б) предметов интерьера;
- В) украшений.

2. Для какого промысла характерна линейная, штриховая разработка декора?

- А) для Дымково;
- Б) для Филимоново;
- В) для Гжели.

3. Какой художественный стиль хорошо согласовывался с техникой изготовления стекла?

- А) классицизм;
- Б) модерн;
- В) рококо.

Искусство художественной обработки дерева

1. Что такое геометрическая резьба?

- А) узор, построенный на криволинейных комбинациях;
- Б) узор, содержащий простейшие комбинации;
- В) узор, выполняемый кистью.

2. Что имитировала хохломская роспись?

- А) инкрустированную стеклянную посуду;
- Б) золоченую фарфоровую посуду;
- В) лубочные картинки.

3. Как украшали туеса в Архангельской области?

- А) тиснением;
- Б) кистевой росписью;
- В) резьбой по бересте.

Лаковая миниатюра и расписные подносы

1. Какой промысел перенес в свое творчество манеру иконописи?

- А) Холуй;
- Б) Федоскино;
- В) Мстера;
- Г) Палех.

2. Назовите главную тему украшения подносов.

- А) портреты;
- Б) орнаментальная роспись;
- В) пейзажи родной местности.

3. Назовите известный подмосковный промысел по производству расписных подносов.

- А) Богородское;
- Б) Холуй;
- В) Жостово.

Камнерезные промыслы

1. Какое значение придавали камню в Древней Руси?

- А) функциональное;
- Б) эстетическое;
- В) символическое, охранное.

2. Классическая огранка камня имеет:

- А) 56 граней;
- Б) 33 грани;
- В) 120 граней.

3. Расцвет камнерезного дела в XVIII в. связан:

- А) с разработками отечественных месторождений поделочного камня;
- Б) со строительством Санкт-Петербурга;
- В) с влиянием Востока.

2.4. Декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX в.

Русский модерн

1. Какую задачу решали художественные центры конца XIX – начала XX в.?

- А) обращение к искусству античности;
- Б) возрождение народного искусства;
- В) копирование шедевров Ренессанса.

2. Особенности русского модерна:

- А) гипертрофирование национальных форм древнерусского зодчества.
- Б) увлечение этностилями;
- В) влияние конструктивизма.

3. Как осуществлялась популяризация стиля модерн в декоративно-прикладном искусстве?

- А) путем объединения искусства и коммерции;
- Б) посредством распространения реклам, разнообразных плакатов, этикеток, вывесок, иллюстрированных и модных журналов;
- В) не осуществлялась.

2.5. Декоративно-прикладное искусство Советской России

1. Как называется фарфор 20-х гг.?

- А) революционный;
- Б) агитационный;
- В) царский.

2. Что становится нормой в прикладном искусстве со второй половины 1930-х гг.?

- А) проектирование загородных дач;
- Б) проектирование царских палат;
- В) проектирование общественных интерьеров.

3. Как можно охарактеризовать искусство конца 1960 – начала 70-х гг.?

- А) романтическое;
- Б) футуристическое;
- В) реалистическое.

Заключение

Декоративно-прикладное искусство и народное художественное творчество, решая в совокупности практические и художественные задачи, одновременно принадлежат к сферам создания и материальных, и духовных ценностей. Произведения декоративно-прикладного искусства неотделимы от особенностей современной им эпохи, тесно связаны с отвечающим ей бытовым укладом, с теми или иными его местными этническими и национальными особенностями, социально-групповыми и классовыми различиями. Составляя органичную часть предметной среды, с которой повседневно соприкасается человек, произведения декоративно-прикладного искусства своими эстетическими достоинствами, образным строем, характером постоянно воздействуют на душевное состояние человека, его настроение, являются важным источником эмоций, влияющих на его отношение к окружающему миру.

Возникнув в самую раннюю пору развития человеческого общества, декоративно-прикладное искусство на протяжении многих веков являлось важнейшей, а для ряда племен и народностей основной областью художественного творчества. Древнейшим произведениям декоративно-прикладного искусства, охватывавшим самый широкий круг представлений о мире и человеке, свойственны исключительная содержательность образов, внимание к эстетике материала и к эстетике овеществленного труда. Эта тенденция сохранилась в традициях народного творчества вплоть до наших дней. Но с началом классового расслоения общества в стилевой эволюции декоративно-прикладного искусства ведущую роль начинает играть его особая ветвь, призванная обслуживать нужды господствующих общественных слоев и отвечающая их вкусам и идеологии. Постепенно все большее значение приобретает интерес к богатству материала и декора, к их редкости и изысканности. Выделяются изделия, служащие целям представительности (предметы для культовых ритуалов или придворных церемоний, для убранства домов знати), в которых ради повышения их эмоционального звучания мастера нередко жертвуют бытовой целесообразностью построения формы. В конце XIX в. утрачивается связь между декором и формой, художественно решенный предмет подменяется украшенным.

Засилью безвкусицы и обезличивающему воздействию на декоративно-прикладное искусство массового машинного производства художники

пытались противопоставить уникальные предметы, изготовленные по их проектам в условиях ремесленного (мастерские в Абрамцево и Талашкино) труда. На новых идеологических и эстетических основах эти попытки были продолжены после Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей перспективы создания художественно содержательной среды для труда и быта самых широких масс. Ее идеи и цели вдохновляли художников, видевших в искусстве одно из действенных средств революционной агитации. Возрождение народных промыслов в СССР и пробудившийся в 1930-е гг. интерес к русскому художественному наследию сыграли видную роль в освоении советскими мастерами декоративно-прикладного искусства лучших технологических и художественных традиций прошлого. Однако погоня за парадностью изделий, особенно сильно давшая о себе знать в первые годы после Великой Отечественной войны, заметно тормозила развитие декоративно-прикладного искусства. С середины 1950-х гг. в СССР наряду с поисками функциональных и художественно-выразительных форм и декора для повседневных бытовых вещей, производимых фабричным способом, художники заняты созданием уникальных произведений, в которых эмоциональность образа сочетается с многообразием приемов обработки различных, в том числе и простейших материалов, со стремлением выявить все богатство их пластических и декоративных возможностей.

Ключи к тестам

Глава 1. Западноевропейское декоративно-прикладное искусство

1.1. Декоративно-прикладное искусство античного периода

1А

2Б

3Б

1.2. Декоративно-прикладное искусство Византии

1Б

2Б

3А

1.3. Декоративно-прикладное искусство эпохи Средневековья

1А

2А

3А

1.4. Декоративно-прикладное искусство эпохи Возрождения

1А

2А

3А

1.5. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVII в.

1А

2А

3Б

1.6. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVIII в.

1Б

2Б

3В

1.7. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы конца XVIII – начала XIX в.

1Б

2А

3Б

Глава 2. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы России

2.1. Декоративно-прикладное искусство Древней Руси

1Б

2А

3Б

2.2. Декоративно-прикладное искусство XIV–XVI вв.

1Б

2Б

3А

2.3. Декоративно-прикладное искусство XVII–XIX вв.

Литейное искусство

1Б

2А

3Б

Искусство скани и зерни

1Б

2А

3Б

Искусство русской эмали

1Б

2Б

3А

Художественная ковка

1А

2В

3Б

Серебряное дело России Промыслы Великого Устюга и Сольвычегодска

1В

2В

3Б

Развитие гончарного искусства, керамических и стекольных промыслов

1А

2Б

3Б

Искусство художественной обработки дерева

1Б

2Б

3Б

Лаковая миниатюра и расписные подносы

1Г

2Б

3В

Камнерезные промыслы

1В

2А

3Б

2.4. Декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX в.

Русский модерн

1Б

2Б

3Б

2.5. Декоративно-прикладное искусство Советской России

1Б

2В

3В

Оглавление

Предисловие.....	3
Глава 1. Западноевропейское декоративно-прикладное искусство	5
1.1. Декоративно-прикладное искусство античного периода.....	5
1.2. Декоративно-прикладное искусство Византии.....	11
1.3. Декоративно-прикладное искусство эпохи Средневековья	15
1.4. Декоративно-прикладное искусство эпохи Возрождения	19
1.5. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVII в.	25
1.6. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы XVIII в.	30
1.7. Декоративно-прикладное искусство Западной Европы конца XVIII – начала XIX в.....	36
Список рекомендуемой литературы.....	43
Глоссарий	44
Тесты к главе 1.....	46
Глава 2. Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы России	50
2.1. Декоративно-прикладное искусство Древней Руси.....	50
2.2. Декоративно-прикладное искусство XIV–XVI вв.	56
2.3. Декоративно-прикладное искусство XVII – XIX вв.	59
2.4. Декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX в. Русский модерн	113
2.5. Декоративно-прикладное искусство Советской России	119
Список рекомендуемой литературы.....	137
Глоссарий	138
Тесты к главе 2.....	141
Заключение.....	148
Приложение. Ключи к тестам	150

Учебное издание

Фатеева Надежда Андреевна
Канев Андрей Николаевич

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И РОССИИ

Учебное пособие

Редактор Н. М. Юркова
Компьютерная верстка Л. Н. Осадчей, Н. А. Ушениной

Печатается по постановлению
редакционно-издательского совета университета

Подписано в печать 09.09.11. Формат 60×84/16. Бумага для множ. аппаратов.
Печать плоская. Усл. печ. л. 6,4. Уч.-изд. л. 7,8. Тираж 200 экз. Заказ № 102.
Издательство Российского государственного профессионально-педагогического
университета. Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.

Отпечатано ООО "ТРИКС"
Свердловская обл., г. Верхняя Пышма, ул. Феофанова, 4
www.printvp.ru